الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية
يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 382
السنة الثانية والثلاثون

شباط 2003 ذو الحجة – 1423

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التــي تـرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى السـادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

غزو الجينات...

(نحن والآخر)..

د. وليد مشوِّح

الحديث عن الغزو الثقافي يعلو ويرتفع ويتواتر تارة، ويخفت ويتلاشى ويغيب تارة أخرى، وقد أحاط الكتبة والمثقفون والصحفيون والمتسامرون بهذه الموضوعة، ولم يتركوا جانباً من جوانبها البرانية إلا وأشبعوه بحثاً وتحليلاً وتمحيصاً مع أخذ الاحتمالات الناجمة عنه آنياً ومستقبلاً بعين الاعتبار. ولجميعهم نقول: شكراً، فوالله لم تقصّروا، ومأخذنا على أطروحاتكم هي وضعكم العقل العربي ضمن ركام وضجيج الحكي أولاً، وتناولكم الدقيق للموضوعة كان في مساحة أطرها الخارجية المعلنة، ومعانيها البرانية المفهومة ثانياً، وما ينقصنا هو ترتيب الأمر ووضعه في متناول الفهم في أجواء هادئة تكشف مغاليقها بذاتها لتصب في مخازين الوعي العربي بدءاً من الجيل الطالع، استعداداً لتحميله الأمانة، ومنحه أسرار الهوية القومية بكل معانيها وغاياتها.

فالغزو الثقافي الذي يتسرب جوانياً هو الأخطر، مع التأكيد على أن الغزو يبقى في غاية واحدة، وغاية واحدة تنصب على تدمير الذات العروبية بكل تكويناتها ومتفرعاتها وفاعلياتها وتدفقاتها، سيرورتها، وصيرورتها.

وللغزو الجواني أشكال متعددة ومتعمدة تقوم بتراتبية من الأسفل صعوداً إلى الأعلى لتنجح، لا لتجرب، فتصل إلى النجاح، ومن هذه الأشكال على سبيل المثال لا الحصر:

–قطع الصلة بين فروع الشجرة وتورقها وثمارها، وبين الساق والجذر بحجة التمرد على الماضي والدخول في المستقبل. وفي هذا تنكر لتربة تخصيب الذات، وهجرة للأرض التي قامت عليها الكينونة الشمولية لشخصية الأمة وخصوصيتها، والسباحة في الهواء كي تحدد

الريموتات المصنعة هناك الحراك للكتلة الجسدية وجهتها، وأساليب تفكيرها، وحدود فعلها.

-الانفتاح على الآخر دون قيد أو شرط، والإكثار من استيراد بضاعته الفكرية بصرف النظر عن شوائبها الاجتماعية والنفسية والسياسية، كذلك التجاوز عن تاريخ تبرعم بذرتها سواء أكانت في أجواء استعمارية أو امبريالية أو عنصرية.

-الدعوة إلى الإكثار من الترجمة، وعلى وجه الخصوص، نقل الأدب الذي وسموه (تغريراً) بالأدب العبري إلى اللغة العربية، بمبرر- يبدو إنسانياً- بيد أنه شعار مدلّس يقول: بمعرفة أنماط التفكير عند العدو، لصناعة المضادات والصادات في المختبر العربي، علماً أنه لا يوجد ما يسمى بالأدب العبري، بينما هو أشتات من آداب العالم كتب بلغة منقرضة أحيتها السياسة والعسكرية الامبريالية الصهيونية، وفرضتها أو هي تريد فرضها بالقوة، والحقيقة هو أدب صهيوني كتب بحبر مصنوع من مادة الحقد التوراتي والبارود ودماء المستضعفين.

الدأب الصهيوني بمؤسساته المختلفة، المعلنة، والمستورة على تصدير ثقافة ذات بريق إنساني، وعصري عبر مطبوعات وأشرطة ومدمجات أنتجها صهاينة بجنسيات مختلفة.

-الدأب الصهيوني المحموم المنصب على السيطرة على المؤسسة الإعلامية، والاقتصادية، والعلمية، والاجتماعية، والتي تشكل منها نواة مشعة تكون نقطة الارتكاز في النظام العالمي الجديد، وبالتالي فهي (وبعد اكتمال تثبيت النواة) بدأت تعمل على:

*:إسرائيل تصنّع بضاعة لمؤسسات تعنى بالأمن الوطني في بعض الرقاع العربية.

*:إسرائيل تضع دراسات اقتصادية تقوم عليها النظم المالية في بعض الكانتونات العربية.

*:إسرائيل ترسل مستشاريها الذين باتوا يوجهون الفعاليات التي تشكل أنظمة الدول المعتمدة أصلاً على جاذبية الولايات المتحدة أولاً والغرب الدائر في فلكها ثانياً، وذلك بجوازات سفر عالمية، وهم الذين يتحكمون بمصير العمالة العربية هنا وهناك.

*:إسرائيل هي مالكة بيوت الاستخدام والخدمات في العالم، وعبر دراسات دقيقة ومتقنة، ترسل طرازات أو طرز في التربية والتعليم والعادة واللغة والطعام وحتى النظام المنزلي عبر المستخدمين الغربيين وحتى الآسيويين المنتشرين في دويلات العرب.

*:إسرائيل تنسف الوعي وتلغي الذاكرة عبر علم النفس الثقافي والإعلامي والسياسي والحربي.

*:إسرائيل تنتج المؤسسة الفكرية الإرهابية تحت عنوانات مختلفة؛ دار نشر، جمعية إنسانية(!!..)، مؤسسة تربوية، رابطة تاريخية، منتدى حقوقي.. ولدينا مئات الأمثلة،

فجمعية أطفال متفرعة من الرابطة الدولية لمكافحة العنصرية واللاسامية، تدعى مؤسسة (سيمون فيزنتال) وهي من أبرز المجموعات العالمية للدفاع عن المصالح الصهيونية، تؤثر على الرأي في فرنسا، وتطالب بسحب كتاب "الحلم بفلسطين" لكاتبة مصرية شابة تدعى "رندا غازي" (طبعته مؤسسة "فيلا ماريون" الفرنسية)، وقد انشغل القضاء الفرنسي بهذه القضية، وربما صدر قرار بمصادرة الكتاب.

والمجلس التمثيلي للمؤسسات اليهودية الذي شُكّل هندسياً على شكل دوائر متداخلة تصب جميعها في المصلحة الصهيونية، ودوائره في التنظيم النسائي، التنظيم الفني، التنظيم العلمي، التنظيم الثقافي، التنظيم العمالي، التنظيم الصحافي، التنظيم الإعلامي، والتنظيم الملحق بدائرة القرار الكبرى هو التنظيم الاقتصادي، والمجلس بدوره مرتبط بدوائر التجسس، والإرهاب، مع تنسيق دقيق من وكالة المخابرات الأمريكية وتوابعها في العالم.

*:إسرائيل أنجزت مخططاً علمياً فكرياً- علمياً يضع بتوجهاته مئة سنة قادمة، لإنجاح الحلم التوراتي بسيطرة الصهيونية على العالم، بل تسنمها عرش القطب العالمي الأوحد.

*:إسرائيل بدأت تصادر إرث الشعوب لتعيد إنتاجه في مخابر صهيونية بعد أن استكملت متممات الإطار العام الامبريالي عبر الولايات المتحدة الأمريكية المتحدة كونها الأقوى في العالم؛ ومن ثم بدأت بتلغيم النواة أو برمجتها لصالح توجهاتها الامتدادية.

*:إسرائيل بدأت بإنتاج المصطلح السياسي والعسكري واللغوي، أي أنها بدأت بنسف المعروف المألوف في العالم، وقد سيّدت مصطلحاتها بعد حدث الحادي عشر من أيلول، فبات كل مقاتل إرهابي، وكل مناضل من أجل الحرية إرهابي، وكل مفكر حر مناصر للإرهاب، وكل مؤمن بحرية أرضه ووطنه مناصر للإرهاب، وكل مساهم في فعل الخير، وكل من يستنكر القتل والتدمير والترحيل مناصر للإرهاب، وعلى هذا الأساس تقوم بأفعالها الإجرامية خروجاً على الشرعة الدولية والإنسانية.

"فالفارق بين النضال والقتل اجتاحته الكذبات الإسرائيلية التي بدأت بالتوراة وانتهت بقانون الغاب الصهيوني.

ونحن العرب؛ من أكثر شعوب العالم تأثراً بالكذب الإسرائيلي الذي قتل من شعبنا الآلاف، ودمر العامر عندنا، واحتل الحق التاريخي لنا في وطننا؛ بل وقد وصمنا بالإرهاب!! ونحن نعرف- حق المعرفة- أن الإسرائيلي يقتل لأنه يقتل، ولأن توراته وتلموده يحضّانه على ذلك؛ وإن بأشكال جوانية أحياناً؛ لذلك فإن قتاله هو من أجل القتل ذاته".

*:إسرائيل بدأت بأساليب وأشكال مختلفة تشق جبهة الثقافة العربية كونها الساتر الأخير في معركة الذات العربية؛ وذلك من خلال الاستيعاب المباشر وغير المباشر، الحوافز المادية والمعنوية، التلميع الدعائي الإعلامي، إثارة الفتن بين المثقفين أنفسهم، تكريس الفكر القطري، إبراز الثقافة الانعزالية، وثمة وسائل وأساليب أخرى.

*:إسرائيل باتت تعمل على إنجاح ما خططت له في تثمير "الاستنساخ الثقافي" الذي يمر ضمن لعبة "العولمة" ولم ينتبه أغلب المثقفين العرب لهذه اللعبة.

*:إسرائيل- وعبر سيطرتها على قرار المؤسسة الثقافية العالمية ووسائل الدعاية والإعلام- عملت على تجريد الثقافة العربية من إنسانيتها وشموليتها وحقها التاريخي بالشراكة الحضارية، وهي تعمل على إلغاء غائيتها الجوهرية في المحبة والسلام.

هي ذي عيِّنات من نماذج الغزو الثقافي (الجواني)؛ أردت عرضها كخطوط أو عنوانات أتمنى على المثقف العربي متابعتها والإسهام بكشفها ووضعها بتصرف الحياة الثقافية العربية كجزء من مسؤوليته في صناعة الوعي، وإنعاش العقل العربي، مع إعلان حالة الإنذار القصوى لمواجهة الجائحة القادمة، والتي بتنا نلمس مقدماتها كنذر شؤم.

كما لا يفوتني من الإشارة أو التنبيه إلى مطالب أمريكية (بشأن إلغاء العراق)، ومن ضمن هذه المطالب (دون إعادة تعدادها، وغاياتها)؛ تسليم قوائم بأسماء كبار العلماء والمثقفين كونهم مبدعين وذلك بقصد محو جينات هؤلاء من الوجود لضمان قدوم جيل بلا هوية أو إرادة، دون ذات لها شخصيتها العروبية المثلى في الكشف والعطاء ورفد الحضارة.

وماذا بعد..؟!! سؤال، هاجس، حزن، ضغط نفسي، تشتت، فهل نظل في دائرة التنازع الدنيوي، هل نظل في حدود أنواتنا كمثقفين، هل سنبقى في دوراننا حول حدود قطريتنا؛ بل ما هو أصغر؛ في حدود مدننا وبلداتنا؟!!

هل، وهل، وهل نظل ننتظر الخراب لنبكي على الأطلال، إلى أن يفوتنا الزمان، ونتخلف عن قطار الحضارة.. هل نستمر نبحث عن ألف باء المنطق، ونتبع المشائين في أروقة الصحافة.. آلاف الأسئلة التي لا نريد أن تكون إجاباتها جنائزية أو هي بمثوبة نعيق لأسراب الغربان.

وإذا كانت التساؤلات الآنفة متسرعة، فالسؤال الذي ننتظره- هنا-: هل نجح الغزو الثقافي؟!

الإجابة نعم، والسؤال، كيف؟ والإجابة، نجح الغزو الثقافي (الجواني) على الأقل، ونجاحه

تمثل في:

-:ذلك الكم من الكراهية بين الأدباء، وتلك المنازعات الشخصية، والشللية، والقطرية، وذلك النبو في الأنا المبدعة على حساب القضايا الشمولية الأكثر أهمية.

-:ذلك التسطح الذي يسقط الذات المثقفة في غيابات اللاأدرية، واللامبالاة الذي يشهده الإعلام العربي بتوجهاته المختلفة.

-:كذلك تسطح الفن التمثيلي موضوعة، وأخلاقاً، وتوجهه نحو غاية مادية أي الفن التسويقي، فن سطحية الفكرة، والكوميديا الغبية، ودراما الإثارة على حساب بناء الفكر، وصناعة الوعي.

-:تسطح الثقافة وابتعادها عن غائياتها المثلى، ووضعها بتصرف السوق.

-:اللعب بالغاية الجوهر، وتحريف الحقائق التاريخية، والاعتماد على اللقطة التي تقوم على اللعب الحركي واللوني، والمتع الآنية.

-:تشويه الشخصية العربية من خلال الإساءة إلى الرمز التاريخي، وإثارة الغرائز العدوانية والدونية، وبعث الطائفية، وإحياء المذهبية، وتجزئة الذات العربية ليمتلئ كيس الإنتاج ليس إلاّ.

-:غياب البحث الجاد، وإلغاء الإبداع الجاد، وسيادة العملة الرديئة على حساب العملة الجيدة، من أجل الكسب، يتسرع المنتج الثقافي (لا المبدع) وذلك إشباعاً لآلة الإعلام الجوعى.

نجح الغزو في طقسنا اليومي، في طراز معيشتنا، في استهلاكنا، في سباحتنا في أوحال الآنية، في عدم اهتمامنا بقضايانا الكبرى، حيث غدا الفساد سيد الموقف في الإدارة، والتفكير، والإنتاج، فانتبذ الإبداع ركناً قصياً.

أما علاقتنا مع الآخر، فأصبحت كمثل علاقة عبد بسيّده ومالكه، فخضعنا لثقافته، وأطعنا حضارته طاعة عمياء، وعجزنا عن محاورته لأنه يخاطبنا دائماً من علٍ، وصدّقنا إنسانيته لأنه فرضها علينا ببهيمية ووحشية.

أما كيف نتصالح مع الآخر (كمثقفين)؛ فالأمر جد بسيط، بأن نشير له إلى مكانتنا الحضارية، أن يعيد لنا ما سرقه من آثارنا وثقافتنا وعلمنا أو أن يعترف بفعله على الأقل.

أن نتعامل مع ثقافته الإنسانية لا مع بضاعته الثقافية الاستعراضية بكل مكوناتها التصنيعية، إننا نريدها ثقافة طبيعية تربتها، بذرتها، أجواءها.

أن نتعامل مع حضارته، بالحوار الندي، ونرفض فرضها علينا من مواقع القهر والاستكبار.

نتحاور مع الآخر بحوار ديمقراطي يخلقه العقل، ويصدره القلب، وتسوقه النوايا الطيبة على أن يلجم طغيانه وجبروته ويعتذر عن ماضيه الاستعماري.

نتحاور مع الآخر حواراً إنسانياً صادراً عن التكافؤ في الإنسانية والشراكة الحضارية، وندير ظهرنا لدونيته وبهيميته ووحشيته.

وهل نحن قادرون على الحوار مع الآخر.. وكيف؟!

نعم.. إذا قرأنا التاريخ جيداً، وتجاوزنا شوائب الجغرافيا، وتسلحنا بعروبتنا وإسلامنا، وسرنا على هدي تعاليمها السمحاء، وأخلاقياتها الكونية المثلى.. بذا نحاور، وهكذا يحترمنا الآخر وينظر إلينا بنديّه.. والاتفاق ممكن...

❑❑❑

مقاربة سيميائية لنص شعري
قصيدة خائفة لنازك الملائكة
نموذجاً(*)

منقور عبد الجليل(**)

-*إن اعتبار النص الأدبي شبكة من العلاقات اللغوية المغلقة يقود إلى ضرورة الوقوف المتأمل الفاحص لسطح النص بتفكيك بنياته بمستوياتها المختلفة الفونولوجية، والتركيبية والتداولية، وذلك من أجل تلمس مقره الدلالي.*

مدخل لتحليل القصيدة:

إن اعتبار النص الأدبي شبكة من العلاقات اللغوية المغلقة يقود إلى ضرورة الوقوف المتأمل الفاحص لسطح النص بتفكيك بنياته بمستوياتها المختلفة الفونولوجية والتركيبية والتداولية وذلك من أجل تلمس قعره الدلالي ولا يكون ذلك إلا عبر أدوات التأويل التي من أخص معاييرها منطقية إجراءاتها وإقناعية نتائجها، ثم إن المقاربة العلمية للنص تستدعي الأخذ بالاحتياطات المنهجية في التأويل والإسقاط الإجرائي والابتعاد عن التعسف في تحقيق النتائج والأهداف، ذلك أن النص جملة من السمات ذات أبعاد صورية مختلفة تتعالق مع عالمها الدلالي والتي تتلون بخصائص محددة ومتميزة تفرض على القارئ/ الناقد أن يدرك خطورة الإجراءات النمطية في استنطاق بنية النص اللغوية.

والمقاربة السيميائية تقوم على ملاحظة سمات النص اللغوية عبر جميع مستوياتها المفرداتية والتركيبية اللا نحوية وهي في ذلك تشغل على الخط الإجرائي المتشكل من الوظيفة العلائقية بين الأدلة(1) من جهة والمدلولات من جهة ثانية والعلاقة بين الطرفين من جهة ثالثة معنى ذلك أن المقاربة السيميائية تسعى إلى معاينة الجمل اللا نحوية وهي التي جاءت على بدع في التأليف والتركيب، وقامت على أساس مثلث لساني جديد إذ حصل فيها أن انفك الدال عن مدلوله المألوف والمدلول عن داله الأصلي وركب كل منهما دالاً ومدلولاً جديدين وهذا العمل ذو فضل كبير في أحداث ما يسمى بالتوليد اللغوي أو تفجير طاقات اللغة الكامنة والتي هي أساس كل إبداع أدبي.

ومذ أن انبرى الشكلانيون الروس في تأسيس منهجهم الجديد والقائم على نقد الشكل، أي لغة النص، خطا النقد اللغوي أو اللساني مراحل متقدمة مع نظرية الخلق اللغوي Théorie de la creation linguistique والتي وضعت قواعد النقد الجمالي للنصوص وعدت اللغة في الإبداع الأدبي من منظور جمالي استيطيقي

وسيلة وغاية معاً، لكون النقد الجديد غدا يبحث عن إجابة لسؤال كيف قيل النص، وتجاوز إلى حد ما سؤال ماذا قال النص، إلا أن السيميائية كإجراء لغوي علائقي استثمرت كل تلك الأدوات اللغوية في المناهج والنظريات التي سبقتها في حقل النقد اللساني لتؤسس لرؤية جديدة للإبداع الأدبي وطرائق قراءته انطلاقاً من بنيته السطحية (الشكلية)(2) مروراً بأدوات التأويل وصولاً إلى بنيته العميقة وقيمها الدلالية.

هذه الدراسة تحاول أن تقارب سيميائياً قصيدة (خائفة) لنازك الملائكة وهي من القصائد البواكير في شعرنا الحديث كسرت نمطية الشعر العربي سواء على مستوى التوزيع العروضي للتفعيلات أو على مستوى تشكيل الصورة الشعرية والتي تتماهى معالمها مع مشاعر المبدع وانفعالاته على مستوى الكتابة الشاعرية، وتجدر الإشارة أن النص في العرف السيميائي بنية ألسنية تتحاور مع سياقها المضموني تحاوراً خاصاً ويعني ذلك أن النص يفرض أنماطه الذاتية وسننه العلامية وقيمه الدلالية حتى ليغدو النص معجماً لذاته(3) بهذه الرؤية سنقوم بتفكيك بنية نص "خائفة" لنقف على شبكتها اللغوية المؤسسة على تقابلات ثنائية وتشاكلات متعددة تغذي بشكل بارز الصراع الدرامي الذي هو محور النص "خائفة"، وفي ذلك هدف تقتضيه المنهجية النقدية وهو إبراز تعالق أبعاد النص الثلاثة: البعد التعبيري والبعد التأثيري والبعد الدلالي.

-السيميائية، كإجراء لغوي علائقي، استثمرت كل تلك الأوراق اللغوية في المناهج والنظريات التي سبقتها في حقل النقد اللساني، لتؤسس لرؤية جديدة للإبداع الأدبي وطرائق قراءته.

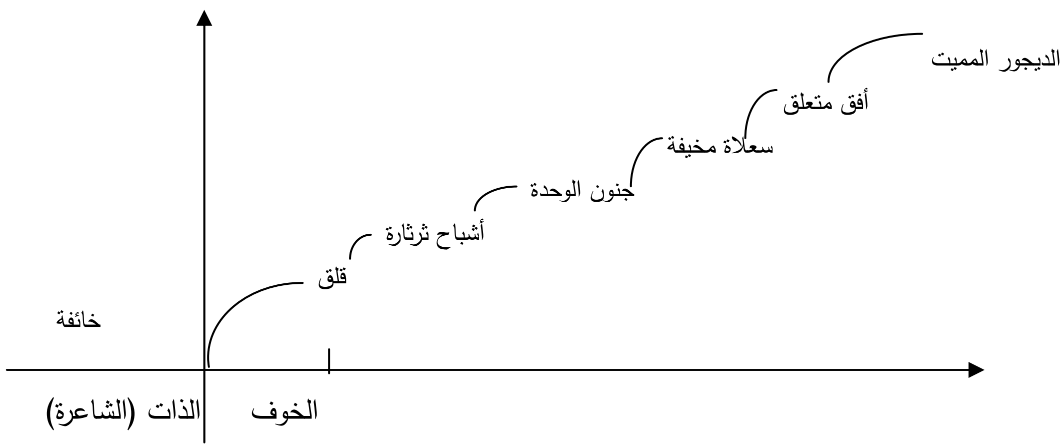
1.سيميائية

العنوان:

إن العنوان يمثل نقطة المنطلق أو جملة المنطلق بتعبير محمد مفتاح(4) في قراءة نص "خائفة" ذلك أن العنوان يلقي بظلاله الصورية والدلالية على القصيدة كلها فهو يستجمع عليه حقلاً معجمياً يشرف عليه كلكسيم رئيسي lexeme principale وهو ما يعطي للقصيدة بناء هرمياً(5). وإن علم العنونة la titrologie غدا في المقاربات السيميائية الحديثة أساساً مهماً وأداة إجرائية في تأويل نسيج النص وقيمه الدلالية وذلك بالبحث عن الوظيفة العلائقية la fonction relationnelle بين العنوان ومتن النص.

العنوان "خائفة" تجرد من عمومية الصيغة المصدرية "خوف" ليوحي بوجود الفعل والفاعل معاً ثم يتشظى هذا العنوان على القصيدة كلها وتزداد وتيرة التشظي كلما احتدمت شدة الصراع الدرامي في نص نازك، فالعنوان "خائفة" يثير "قلق" الشاعرة فتتحرك للبحث عن "فجر" لكنها ترجع "بحفنة ظلماء"، ليزداد خوف الشاعرة بضياع دربها حيث في الليل أشباح ثرثارة، لتصخب الشاعرة "ارجع" حيث تقاوم الوحدة في جنون ليستحيل الكون حولها إلى "أفق مستغلق" مخيف في معبر دربها "سعلاة" ترمقها بفتور" وهي تخشى –أي الشاعرة– أن تصعق روحها وسط "الديجور" المميت.

فالخوف في بداية النص الشعري كان قلقاً ومع احتدام الصراع في بحث الذات (الشاعرة) عن الموضوع "الأمن" تحول إلى جنون أو خوف من الموت وسط الديجور على النحو الآتي:



فالمحور (الخوف- الموت) يمثل تطور الصراع الدرامي يقابله محور (الذات الموضوع) يمثل حركة الذات في بحثها عن الموضوع.

فالأفق المستغلق هو هذه الدائرة المغلقة التي لم تنجح الشاعرة في إيجاد مخرج منها "فالخوف" ازداد مع ازدياد فشل الشاعرة في إيجاد ذلك المخرج وهو ما ينذر بالموت أو ما يشبه الموت كالجنون حيث لم تعد "نازك" تعرف دربها ولا معالم دربها إنما هو الديجور المنتشر المخيف.

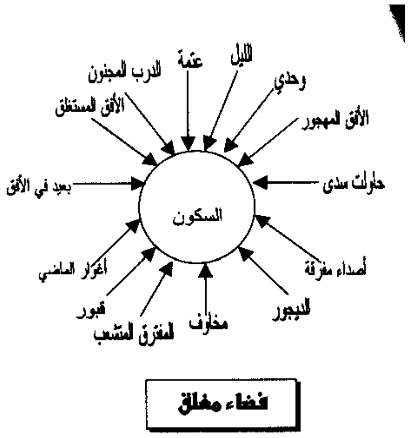
2.سيميائية الفضاء:

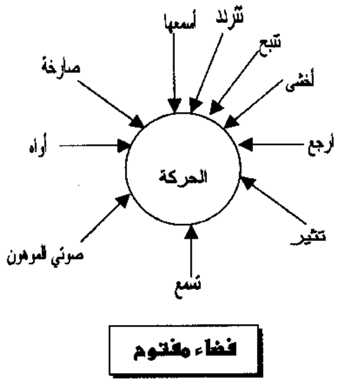
ثمة فضاءان يؤطران حركية نص "خائفة": فضاء مغلق وفضاء مفتوح، الفضاء الأول يرتسم وفق سمات محددة في النص فهناك الليل الجاثم والديجور الثابت الخانق كما هناك الأفق المستغلق، والدرب وأغوار الماضي، وقبور الموت... أما الفضاء الثاني فهو فضاء ترسمه المؤشرات الدالة على الحلم والرجاء (أمل، فجر، لن أبقى،...) كما يحيلنا اللفظ (ارجع) في بداية القصيدة إلى فضاء نصّي يمكن أن نستشف أجواءه وسماته وهي سمات توحي بفضاء آمن وجميل حيث الشاعرة تنعم في حضن حبيبها.

ويقع النص الغائب المشدود إلى النص المكتوب بلفظ (ارجع) في تشاكل دلالي مع النص الحاضر، كما يحيل كل عنصر في المعجم الشعري لقصيدة "خائفة" إلى عنصر يقابله في المعجم الشعري للنص الغائب، وهذا التقابل الدلالي هو الذي يولد الحدث في النص الشعري ويجعل الصراع الدرامي يحتد ليواكب الصراع النفسي الذي يعتمل في دواخل الشاعرة.

-التقابل الدلالي هو الذي يولد الحدث في النص الشعري، ويجعل الصراع الدرامي يحتد ليواكب الصراع النفسي الذي يعتمل في دواخل الشاعرة.

كما تشير بعض السمات الدلالية في النص "خائفة" إلى صراع من نوع آخر، صراع بين الحركة والسّكون، بين الواقع والأمل، سمات دلالية تتجمع لتوحي بهول الخوف الذي يحيط بالشاعرة ووسط هذا التجمع تبرز سمات أخرى لترسم فضاء للحركة وللمحاولة قصد الخروج من نفق السكون ويمكن توضيح هذا الصراع في الترسيمتين الآتيتين:





وبحس إحصائي نلاحظ أن السمات الدالة على السكون هي أكثر من السمات الدالة على الحركة وذلك لأن إحساس الشاعرة بوطأة الخوف واللا أمان هو أشد وأن رجاءها في عودة الحبيب هو رجاء اليائس، كل ذلك يرسم بوضوح عالم القصيدة الواقع بين قطبين متصارعين إلا أن أحد هذين القطبين هو المهيمن والمتحكم.

3.المعجم الشعري:

–المعجم الشعري في النص الإبداعي هو السمة الأساسية التي تنقل الخطاب من خطاب نفعي إعلامي إلى خطاب فني تأثيري.

إن المعجم الشعري في النص الإبداعي هو السمة الأساسية التي تنقل الخطاب من خطاب نفعي إعلامي إلى خطاب فني تأثيري ويعني ذلك إحداث نظام علامي خاص داخل النظام العلامي العام فتنسج تراكيب اللغة الوليدة ويتشكل معجم جديد يكتسب جدته من انفكاك ذلك الترابط القديم بين الدال والمدلول، ليقفز الدال فوق مدلوله، والمدلول فوق داله ليشكلا معاً تحديثاً في بنية التعبير الإبداعي.

إن قصيدة "خائفة" تتوزع عناصر معجمها بحسب توزع الحدث الشعري بين اليأس والرّجاء والواقع والأمل، وتأويل دلالات العنصر المعجمي يخضع لقرائن نصيبة وأخرى سياقية عامة ويمكن أن نوضح توزع معجم الأسماء في قصيدة "نازك" كما يأتي:

الاسم	دلالته اللغوية	دلالته فى النص	دلالته المؤولة	القرين الدلالى
الليل	فترة زمنية	التيهات	الخوف	الوحدة والوحشة

الدرب	الطريق	الضياع	الهلاك	فقدان الدرب
سعلاة	أنثى الغول	الخوف	الموت	المعبر الوحيد
أصوات	ثرثرة	الاضطراب	الجنون	فقدان الحبيب
النجم	كوكب	البعد	الحبيب	الاستعانة
فجر	قبيل الصبح	النور	عودة الحبيب	الاستحالة

وبقراءة تأويلية لدلالة هذه العناصر المعجمية يتضح أن معظم الأسماء انفكت عن دلالتها اللغوية بل وعن دلالتها السياقية في النص لتحمل دلالات جديدة اقتضاها المقام الذي يجسد قوة التلاحم بين الذات والموقف الشعوري، ليدل (الدرب) على الهلاك و (السعلاة) على الموت (والأصوات) عن الجنون.

ومعجم الأفعال كذلك خضع لتفعيل جديد في بنياته الدلالية ليفرض اصطلاحاً جديداً داخل الاصطلاح القديم ليتحول المعنى من المعنى النّصي المقروء إلى المعنى اللا نصي المؤول على النحو الآتي:

الفعل	دلالته اللغوية	دلالته النصية	دلالته المؤولة	القرين الدلالي
ارجع	العودة	التوسل للنجاة	السعادة	النعيم قبل مغادرة الحبيب
مددت	بسطت	محاولة النجاة	الاعتماد على الذات	الخيبة
حاولت	المعاودة	التغيير		اليقين في الفشل
تتردد	التكرار	الكثافة	الخوف	الواقع المميت
ترمق	النظرة في خفية	الخوف	الموت	وجود السعلاة في المعبر
لنترك	الهروب	النجاة	الحلم	الأمل

فالعناصر التي تشكل معجم الأفعال تجتمع دلالاتها حول محور الخوف والجنون والموت وهي دلالات صرفت إليها ألفاظ الأفعال بناء على القرائن الدلالية السياقية.

فالفعل (حاولت) يوحي بيقين الشاعرة في فشل محاولتها خاصة وأنها اتبعته بلفظ (سدى) كما يوحي الفعل (لنترك) إلى الأمل في زوال الخوف وانبثاق الفجر بعودة الحبيب.

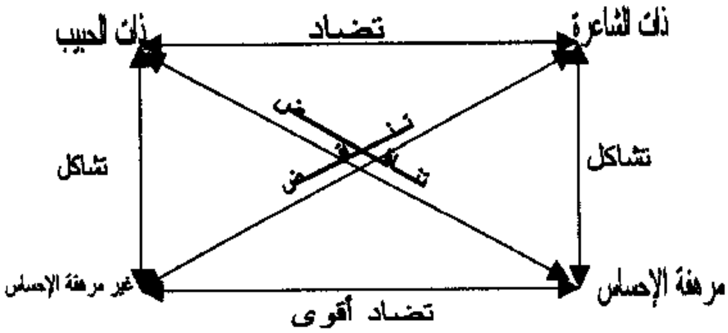
4.المربع السيميائي:

إن النص، أي نص إبداعي، لا يخلو من صراع وبالتالي لا يخلو من تباين وتشاكل سواء في بنيته السطحية أو في بنيته العميقة، ثم إن النص كما يعبر عنه قريماثص(4) يقوم على الموضوع تعترضها عوائق وحواجز مختلفة تحاول

-ذات الشاعرة تقع في تضاد مع ذات الحبيب لكون كل ذات تحمل سمة مغايرة لسمة الذات الأخرى، فذات الشاعرة مرهفة الإحساس كما يوضحه سياق النص الشعري، بينما ذات الحبيب غير مبالية، ولا تستجيب لاستغاثة الذات الأولى.

أن تأخذ منها حتى لا تحصل على الموضوع، فنازك الملائكة (الذات) تسعى للحصول على الموضوع (عودة الحبيب والأمن) لكن ثمة تعترضها مخاوف وهواجس وأصوات منذرة بالموت... ليتناسل النص الشعري داخلياً بين وثبة الذات وابتعاد الموضوع بحركية العوائق ونشاطها.

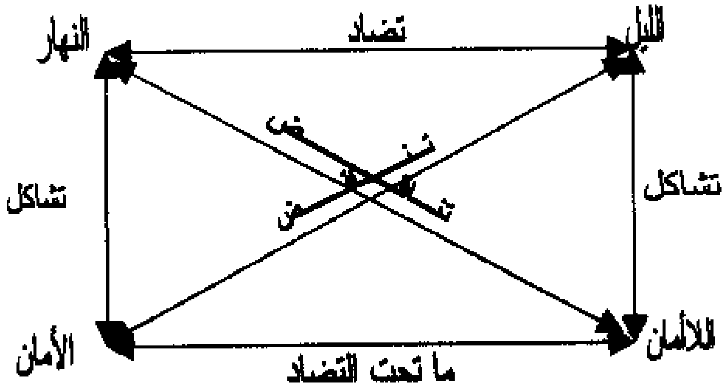
بهذا المنظور تحتاج هذه العوامل بتعبير قريماص إلى أرضية وحيز لتتجسد عليه وثبة الذات وحركية الموضوع والعوائق وهو ما يمثله المربع السيميائي على النحو الآتي:



فذات الشاعرة تقع في تضاد مع ذات الحبيب لكون كل ذات تحمل سمة مغايرة لسمة الذات الأخرى، فذات الشاعرة مرهفة الإحساس كما يوضحه سياق النص الشعري بينما ذات الحبيب غير مبالية ولا تستجيب لاستغاثة الذات الأولى.

كما أن أرضية المربع السيميائي هذا تتمدد لتشمل على مربعات سيميائية أخرى هي الحقيقية تقع في دائرة عناصر الذات وعناصر الموضوع، فذات الشاعر تهفو للنور بينما ذات الحبيب وكأنها تريد لليل أن لا يبرح مكانه وألا يترك الفجر ليبزغ ويمكث تمثيل هذه العلاقات على المربع السيميائي الآتي:

– العلاقات الثنائية بين الليل واللاأمان والنهار والأمان هي علاقات تفسر علاقة الذات مع الحبيب.



فالعلاقات الثنائية بين الليل واللا أمان والنهار والأمان هي علاقات تفسر علاقة الذات مع الحبيب، كما أن علاقة اللا أمان والأمان توضح الصراع النفسي الذي عانته الشاعرة ووصلت معه إلى حد الأشراف على الهلاك.

وهذه الثنائيات المتعالقة هي اختصار للقطبين المتصارعين داخل النص، قطب الشاعرة الآملة في النجاة من نفق الليل المخيف وقطب ذات الآخر غير آبهة بما ينتظر الشاعرة من هلاك وموت وضياع...

ثم إن هذه القصيدة على تشابك نظامها العلامي والسميائي تحيل على أكثر من حقل دلالي لأنها تطلب قراءة متجاوزة للمكتوب ومؤولة لعناصره، وهو ما يبعث على التسليم بانفتاح النص الإبداعي على التأويل والقراءة المختلفة، التي تعطي لقيمة الإبداع صفة الإنتاج، فالقارئ منتج للنص، والنص بلا قارئ، هو نص بلا معنى.

❐

المراجع والإحالات

(*)انظر ديوان نازك الملائكة، ص 37، دار الكتب المصرية، 1971. –القصيدة ملحقة بهذه الدراسة.

(1)الأدلة: جمع دال.

(2)الشكلانية: كل ما يشكل بنية النص حتى ما كان منه فراغ.

(3)محمد مفتاح: دينامية النص –استراتيجية التناص– الدار البيضاء 1987.

(4) A.J.Greimas, J. Courtes (1979)- Sémiotique dictionnaire résonnée de la théorie du language. Hachette- paris- carré sémiotique. p.p. 29-33.

***–الأستاذ: منقور عبد الجليل أستاذ علم الدلالة والمعاجم بجامعة سيدي بلبعاس بالجمهورية الجزائرية وأستاذ مشارك بجامعة وهران في قسم اللغات، مهتم بالدراسات التراثية، له مجموعة من البحوث المنشورة في دوريات عربية، صدر له سنة 3001 كتاب عن اتحاد الكتاب العرب تحت عنوان "علم الدلالة– أصوله ومباحثه في التراث العربي.*

خائفة

ارجع فالليل تثير مخاوفه قلقي
وأنا وحدي والنجم بعيد في الأفق
يخدعني أمل في فجر لم ينبثق
وصبابة دمعت باردة لم تحترق
ومددت يدي فرجعت بحفنة ظلماء
وسألت الليل فبؤت ببضعة أصداء
أصداء مغرقة في صورة إغماء
جاءت تزحف من أغوار الماضي النائي
دربي حاولت سدى أن أرفع أستاره
تصخب في عتمته أشباح ثرثارة
أنكرت الدرب كأن لم أعرف أحجاره
يوماً بالأمس ولم أستكشف أسراره
ارجع أواه ألا تسمع صوتي الموهون
لن أبقى وحدي في هذا الدرب المجنون
هذا الأفق المستغلق حيث النجم عيون
حيث الأشجار هياكل أفكار وظنون
تتردد فيه أصوات تنذر حبي
أصوات غادرة تنبح ملء الرحب
صدقني وارجع أخشى أن تجرح قلبي
صدقني إني أسمعها تملأ دربي
في المعبر سعلاة ترمق طيفي بفتور
ووراء المفترق المتشعب بعض قبور
خذ بيدي ولنترك هذا الأفق المهجور
لا تتركني روحاً صارخة في الديجور

نازك الملائكة

□□□

مستويات التحليل السيميائي
في مقارنة النص السردي

د.شرشار عبد القادر -الجزائر

يتضمن هذا البحث مدخلاً يُعالج قضية تعدد الاتجاهات، وتشعبها في تحديد السيميائية وضبط مفاهيمها، حيث يستمد كل اتجاه مفاهيمه النقدية من مرجعيات ومدارس لسانية مختلفة، ونظريات متباينة أحياناً، مما نتج عنه اختلاف في تحديد مستويات التحليل.

-يتضمن هذا البحث مدخلاً يعالج قضية تعدد الاتجاهات وتشعبها في تحديد السيميائية، وضبط مفاهيمها، حيث يستمد كل اتجاه مفاهيمه النقدية من مرجعيات ومدارس لسانية مختلفة، ونظريات متباينة أحياناً، مما نتج عنه اختلاف في تحديد مستويات التحليل.

قد تكون هذه الاختلافات مستساغة، ومقبولة إذا تعلق الأمر باختلاف الاتجاهات، إلا أن ذلك يستدعي الوقوف والتحري إذا كان الأمر يتعلق باتجاه واحد يشتغل تحت مظلة نظريات سيميائية واحدة، لكن إجراءات التحليل قد لا تتطابق، عدداً ومصبّاً.

وإذا كان التحليل السيميائي ينطلق من آخر مرحلة وصل إليها التحليل اللساني على المستوى الأُفقي ليدخل في مرحلة تفسير المعطيات وتأويل العلاقات الترابطية بين الدلالات، فإن عمله تجسد بصورة خاصة في محاولة تجاوز البنية اللغوية الداخلية إلى الأنظمة الخاصة بما فيها المرجعيات الثقافية والدينية والسياسية التي ينتمي إليها الخطاب، والملابسات التأويلية المختلفة، وهو في محاولة تناول البنية الرأسية، واستثمار كل الأنظمة الدالة[1].

وهكذا فقد أحصت الدراسات النقدية اتجاهات ثلاثة رئيسية:

أ-اتجاه يرى أن السيميائية هي دراسة الأنظمة الدالة من خلال الظواهر الاجتماعية الملابسة للنص من منظور أنها جزء من اللسانيات، وقد مثل هذا الاتجاه رولان بارت، جيرو، غريماس، جوزيف كورتيس، محمد عزام ورشيد بن مالك[2].

ب-بينما يرى الاتجاه الثاني أن السيميائية دراسة لأنظمة الاتصال عامة؛ اللغوية منها وغير اللغوية، ويسعى أتباعه إلى تحديد الأنظمة

---

(1)-حلام الجيلالي، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، مجلة الموقف الأدبي، العدد 365 أيلول/ سبتمبر 2001 ص.إنترانيت، ضمن موقع اتحاد الكتاب العرب. www. Awu-dam. Net.

(2)-المرجع السابق، ص. إنترنت.

المختلفة وفق عدد من الإشارات، وقد تبنى هذا الاتجاه مونان وغيره.

ت-أما الاتجاه الثالث فإنه حاول أن يوفق بين الرمز اللغوي والرمز غير اللغوي، باعتبارهما يتكاملان مع اللسانيات. وقد مثل هذا الاتجاه أ.إيكو الإيطالي، وجوليا كرستيفا، ومحمد مفتاح، وربما عبد الحميد بورايو[3].

يتهيب الباحث الإقدام على تناول "مستويات التحليل السيميائي" لما يحف بهذا الموضوع من إشكال وتعقيد، يجعلان الخوض فيه بمثابة المجازفة، ولذلك بدا لي أن أطرح بعض الصعوبات التي يمكن أن تواجه كل باحث فيه ويتعلق الأمر بـ:

1- تتكون المادة المتصلة بمراجع الموضوع من قسمين رئيسيين: قسم نظري وآخر تطبيقي، مع تفاوت في حجم المادة المدرجة في كل قسم، واختلاف في الرؤى وتحديد مستويات الدراسة.

2- لم تؤلف دراسة مستقلة تستوعب في نظرة جامعة تأليفية جهازاً نظرياً يتيح للدارس مرجعاً يعتمده، فنظريات وإجراءات مستويات التحليل السيميائي تتقاسمها مجموعة هامة من الدراسات، وخير مثال على ذلك دراسات غريماس الموزعة عبر مؤلفات مستقلة أو ضمن مجلات متخصصة[4].

[3]-*المرجع السابق، ص. إنترنت.*

[4]-*Greimas Algirads Julien, Du Sens: Essais sémiotiques, Es. Seuil, Col. Poétique, Paris, 1970*

-Du Sens II: essais sémiotiques, Ed. Seuil, Col. Poétique, Paris, 1983.

-Sémantique structurale, Ed. Larousse, Paris, 1966.

-Greimas (AJ) et Courtes (J), Sémiotique, dictionnaire Raisomé d la théorie du langage, Hachette Université, Paris, 1976.

3- تتسم هذه الدراسات في أغلبها بالثراء والعمق في التحليل والدراسة، مما يتطلب مجهوداً معتبراً لفك رموزها واستيعاب مضامينها، ومقاصدها العلمية.

4- وما يلاحظ أن بعض هذه الدراسات التي تناولت الموضوع، وجاءت متبنية منهج غريماس تنظيراً وتطبيقاً، فهي وإن اتفقت في منهج الدراسة ومبادئها الأساسية، فإن ذلك لم يصل حد التطابق، إذ سجل بعض الدارسين جوانب اختلاف تخص في المقام الأول تحديد مستويات التحليل السيميائي، ففيما تجعلها جماعة "أنترفين" Groupe d'entre vemes قسمين يتمفصلان بدورهما إلى أربعة مكونات:

-مستوى سطحي يتشعب بدوره إلى مكونين يقومان بتنظيم العناصر.

أ-مكون سردي: ويقوم أساساً على تتبع سلسلة التغييرات الطارئة على حالة العوامل؛ أي ينظم تتابع وتسلسل الحالات والتحويلات.

ب-مكون تصويري: ومجاله استخراج الأنظمة الصورية المبثوثة على نسيج النص ومساحته، كما أنه يتتبع آثار المعنى.

أما المستوى العميق فيتشكل من:

آ-شبكة من العلاقات تقوم بترتيب قيم المعنى اعتماداً على العلاقات القائمة، والمتجلية عبر النص.

ب-نظام العمليات: ينظم الانتقال من قيمة إلى أخرى[5].

بينما قسم ج- كورتيس هذه المستويات إلى

-لم تؤلف دراسة مستقلة تستوعب في نظرة جامعة تأليفية جهازاً نظرياً يتيح للدارس مرجعاً يعتمده، فنظريات وإجراءات مستويات التحليل السيميائي تتقاسمها مجموعة هامة من الدراسات.

[5]-*Groupe d'entre vemes, Analyse sémiotique des textes, Introduction-Théorie-Pralique, PU de Lyon, P.9.*

ثلاثة مكونات[6]:

1–المكــون المورفولــوجي Composante "Morphologique"

2–المكـــون التركيبــــي Composante "syntaxique"

3–الخطابي والسردي Discursif en narratif

وتجعلها آن إينو أربعة مستويات:

المستوى الأول: وهو المستوى السطحي، التابع إلى المعطى الأسلوبي للنص، أي: النص كما هو في صورته المظهرية.

المستوى الثاني: وهو المستوى الاستدلالي، مع أنه ما يزال سطحياً، يبني على الرغم من هذا وحدات، ويقيم مميزات بين أشكال وتشكلات استدلالية. وتعتبر آن إينو هذه الوحدات مكونات للمستوى السطحي.

–مثلت فكرة تقطيع المعنى ثورة معرفية بمعارضتها لفكرة إمكانية الفهم المدركة كمد مستمر وغير متميز.

المستوى الثالث: وهو المستوى الوسطي للمعنى، يقود إلى تعيين كليات جوهرية على الرغم من أنها ليست بالضرورة مرئية بالعين المجردة، ويفترض مع ذلك وجودها في النص. وتتموضع في هذا المستوى بالذات الظواهر القصصية.

المستوى الرابع: وهو مستوى وصف ذرات المعنى، ويسمى أيضاً بالمستوى العميق، أو المستوى المنطقي باعتباره يقوم بشكل خاص بوصف العلاقات التي تؤلف هذه الذرات[7].

إن تقسيم التحليل إلى مستويات لا يعني وضع جداول، وتوزيع الدلالة ضمنها، ويكفي العودة إلى ما قاله بنفنيست في مستويات التحليل اللغوي الذي يوضح فيه أن المستوى ليس شيئاً خارجياً بالنسبة للتحليل إنه فيه[8].

لذلك ألفينا آن إينو تنطلق في تحديد مستويات تحليل المعنى إلى عناصر أولية أو دنيا من فرضيات من بينها أن صيغة المعنى كموضوع لدراسة علمية تخضع لتقسيمات، وقد مثلت فكرة تقطيع المعنى ثورة معرفية بمعارضتها لفكرة إمكانية الفهم المدركة كمد مستمر وغير متميز[9].

وهكذا قاد هذا التحليل من الدرجة الثانية "وهو ما تسميه إينو تحليلاً لتحليل المعنى الذي كان محققاً في البدء، والذي يبرز أن كل لغة تجزّئ إدراكنا للكل" إلى وضع وحدات تجريدية لوصف صيغة المعنى، بينما أدى التحليل العفوي المحقق بواسطة اللغة إلى الوحدات الملموسة والظاهرة التي هي الدلالة، المعترف بها من مجموع المجتمع الذي تكوِّن فيه اللغة أدوات الاتصال اليومية[10].

وتقترح آن إينو طرقاً متنوعة لمعالجة موضوعات نظرية دراسة الدلالات. والسيميائيات هي في المقام الأول نظرية في المعنى أو هي صيغة خاصة في تناول المعنى، وعلى حد تعبير سعيد بلكراد، "هي طريقة في تحديد السبل إلى إنتاج الدلالات وتداولها"[11].

أما التصور الذي نملكه عن الدلالة وأنماط وجودها، أنها شكل وليس مادة، وما هو مسؤول عن ظهور الدلالة هو العلاقات، وليس المادة

---

[6]–*Courtés (J), Introduction à sémiotique narrative et discursive, Préface de A.J. Greimas, Hachette Université, Paris, 1976.*

[7]–*آن إينو، مراهنات دراسة الدلالات اللغوية، ترجمة: أوديت بتيت وخليل أحمد، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، 1980، 63-64.*

[8]–*آن إينو، مراهنات دراسة الدلالات اللغوية، ص 61.*

[9]–*المرجع السابق، ص 59.*

[10]–*المرجع السابق، ص 59.*

[11]–*سعيد بلكراد، المصطلح السيميائي، الأساس المعرفي والبعد التطبيقي، في: قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية، الجزء الأول، جامعتا، فاس ومكناس، السنة 2000، ص 161.*

المضمونية في ذاتها، وعلى هذا الأساس يمكن القول: إن الشرط المباشر للإمساك بالمعنى هو مفصلة هذا المعنى بوحدات مرئية[12].

وما مستويات التحليل السيميائي إلا طريقة توضيح وبناء وتنظيم للحس الداخلي اللغوي الذي يقربنا من المساحة الأسلوبية لرسالة لفظية على مستوى الكلمات، كما تسمح هذه المستويات بقياس العمليات الذهنية على أساس من التقريبات والتمييزات التي نقوم بها عند فك النصوص.[13]. ذلك أن الأصل في الفعل الإنساني هو التشخيص، فكل قيمة تمتلك بحكم منطق التمثيل وجهاً مشخصاً، بل يمكن القول إنه ليس بمقدورنا تصور أية قيمة خارج سلوك إنساني محسوس[14].

وقد أنجر عن هذا الاختلاف في تصور عدد مستويات التحليل السيميائي، ومكوناته الأساسية تباين في تنظيم المفاهيم وتبويبها، ويعتقد "محمد الناصر العجيمي" أن مرد هذا التباين في بعض وجوهه يعود إلى كثافة المقولات النظرية والمصطلحات، بحيث يصعب إدراجها في هذا المستوى أو ذاك، ويعطي مثالاً على ذلك: "الفاعل" وهو أقل المفاهيم إشكالية وإثارة للجدل، فيلاحظ أنه يصنف عند جميع الدارسين ضمن محور السرد في المستوى السطحي، باعتباره وحدة تركيبية نحوية، غير أنه مع ذلك لا يكتسب صفته تلك إلا بتحميله دلالة الفاعلية الكامنة في المستوى العميق[15].

ويزداد الأمر تعقيداً مع باقي المفاهيم، ويكفي أن نمثل على ذلك بالمكوّن التصويري

(12)-المرجع السابق، ص 163.

(13)-آن إينو، مرجع سابق، ص 77.

(14)-سعيد بلكراد، ص 163.

(15)-عبد النصر العجيمي، مدخل إلى نظرية غريماس السردية، الفكر العربي المعاصر، ع: 78-79، السنة 1990، ص78.

"Composante discursive"، مما يحمل على الاعتقاد أن تقسيم الدراسة التحليلية مراتب يكتسي مدى إجرائياً وظيفياً أكثر من استجابته لحقائق موضوعية قارة[16]. ولعل ذلك ما أشارت إليه آن إينو، حين قالت: "ينبغي التذكير بأن البناء المشهود للمستويات الدلالية ليس عقيدة بقدر ما هو أداة للتحليل، ولا يستقيم ثابتاً في موضعه إلا بصلاحيته وبمدى ما يقدمه من خدمات"[17].

وإذا كانت السيميائية الفرنسية والأوربية عموماً قد تكونت في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، وذلك بالتقاء لسانيات (بارت وغريماس) وأنثروبولوجية (ليفي ستروس) ومختلف التيارات الشكلية والتي انحدر بعضها من النقد الأدبي لا سيما (النقد الجديد)، والبعض الآخر من منطق الرياضيات. وقد تطورت بعض هذه الأبحاث نحو ما كان يدعى بـ: "السيميولوجيا" دراسة العلامات، تحت تأثير نظرية التواصل، غير أن التيار الأكثر تمثيلاً بقي مخلصاً على الرغم من انقساماته الكبرى لسيميائية مؤسسة على مبدأ دلالية الخطاب –النصوص– الصورة[18].

ولذلك ألفينا التحليل السيميائي للنصوص السردية، وجهة نظر سيمياء الدلالة، ينطلق من مبدأ هام وهو أن كل خطاب ليس علامة كبرى أو تجميعاً لعلامات ولكنه تنظيم لدلالات في إطار تلفظه، وتتولى النظريات السيميائية الإفصاح عن تمفصلات الخطاب باعتباره كلاً دلالياً. ومن بين المناهج الممكنة والتي تفترض التعرف في كل نص على عدد من الوحدات الشكلية والتي يمكن تحديد إطارها وأبعادها بواسطة الانقطاعات

–البناء المشهود للمستويات الدلالية ليس عقيدة بقدر ما هو أداة لتحليل، ولا يستقيم ثابتاً في موضعه إلا بصلاحيته، ويمدى ما يقدمه من خدمات.

(16)-المرجع السابق، ص 78.

(17)-آن إينو، مراهنات دراسة الدلالات اللغوية، مرجع سابق، ص 165-164.

(18)-*Jacques Fontanille, Sémiotique et littérature. Essais de méthode, PUF, Paris, 1999, P.1-2.*

– البناء المشهود للمستويات الدلالية ليست عقيدة بقدر ما هو أداة للتحليل ولا يستقيم ثابتاً في موضعه إلا بصلاحية ويمدى ما يقدمه من خدمات.

المختلفة كالتي يعثر عليها أثناء القراءة: انقطاع زماني أو مكاني، انقطاع عاملي، إلخ.. غير أن هذا التصور الكلي اعترضته مسألة "الوحدات المعنوية الصغرى" لتلحق بالتقطيع إلى علامات. ولذلك تبنت النظرية السيميائية إجراء تقطيعياً آخر من أجل التحكم في موضوعها، دون أن تحول طبيعته، إنها وضعت قيد البحث مجموعة مستويات أساسها الانتقال من المجرد إلى المحسوس، وهذه المستويات، هي: البنيات الدلالية الأولية العاملية، الموجهات، البنيات السردية والموضوعاتية، والبنيات التصويرية، ويفترض في كل مستوى أنه ينطلق من المجرد إلى المحسوس، وأنه يتمفصل في المستوى الموالي له مباشرة، ولكن بشكل معقد(19).

ويلاحظ أن هذا النوع من التحليل استخدم في مقاربة النصوص الأدبية مناهج شكلية، كانت مطبقة خصوصاً على الأساطير والحكايات الخرافية، واقتربت بذلك السيميائية الأدبية من الأنثروبولوجية البنائية للخطاب السردي. ويبدو أن السيميائية الأدبية من وجهة نظر أتباع سيميائية التلقي، تكون قد تحولت إلى شكل من أشكال النشاط الأنثروبولوجي البنيوي للنص الأدبي(20).

وقد اعتبر هذا التوجه الجديد تطوراً نحو آفاق لم يعرفها النقد الأدبي، غير أنها لم تكن كافية مقارنة بطموحات المشتغلين في حقل السيميائيات الأدبية. غير أن السيميائية تحولت بشكل تدريجي إلى سيميائية الخطاب Semiotique du discours لتشتغل في الحقل الذي كان مقرراً لها منذ البداية، ويتعلق الأمر بإنجاز نظرية لمجموعة دوال، لا نظرية للعلامات، ومن أجل تحقيق ذلك كان عليها أن

(19) *–Sémiotique et littérature, Op. Cit. P.2.*

(20) *–Ibid. P.2.*

تنجز أدوات إجرائية تمكنها من احتواء الخطاب وهو في عملية التكوين، الخطاب الذي ينتج أشكاله الخاصة، ولا يكتفي بالإمداد الذي يوفره التراث الذي ينتمي إليه من أشكال وموتيفات ووضعيات، أي على مرجعيات خارجية، مهما كان نوعها لتحديد دلالته(21).

المربع السيميائي – المسار التوليدي– السردية:

يرى جاك فانتانيل Jacques Fontanille في كتابه: Sémiotique et littérature. Essais de méthode (1999) "السيميائية والأدب. محاولات في المنهج" 1999 أن دور ركائز النظرية السيميائية الكلاسيكية، ويتعلق الأمر بـ (المربع السيميائي –المسار التوليدي–السردية) في حاجة إلى إعادة تقويم.

المربع السيميائي

Le carré sémiotique:

فالمربع السيميائي هو ترسيمة لمقولات تفصح عن علاقات ضدية، تناقضية، اقتضائية، تنظم وتحدد المقولة الدلالية، وكما يقول بول ريكر P. Ricoeur. "إنها تجعل من وحدة معنوية ما مكوناً دلالياً صغيراً، أي نسقاً علائقياً بسيطاً، فما يكون هو ما ينظم أيضاً، وهو ما يسمح بالتحكم لاحقاً في المعنى أي العنصر الذي يحكم

(21) *–Ibid. P.2.*

كل التحولات"[22]. وهي كيفية تحليلية تظهر من خـلال نـص سـردي كيـف تـدخل عناصـر فـي تناقض مع عناصر أخرى، غير أن هذا التحليل لا يكشـف عـن العلاقـة التـي تميـز العنصـرين المتناقضين أو غيرها من العلاقات، وكذا وضعية هذا العنصر داخل مقولة العناصر الطبيعية، أي ما يفسر ويجلي العلاقات داخل الثقافة الطبيعية للمجتمع. فالمربع السيميائي يعتبر تأليفاً تقابلياً لمجموعة من القيم المضمونية، ويعتبره غريماس بنية دلالية منطقية سابقة للنص السردي ببعده التشخيصي التصويري ومؤكدة له، وهو يسعى من خلال هذا النموذج إلى تفسير كيف يتم التحول مـن المفـاهيمي المجـرد إلـى المشـخص المحسوس[23].

وانطلاقاً من هذه الفرضيات أمكن التمييز بين مستويين للتحليل السيميائي:

–مستوى سطحي، وفيه يخضع السرد بكل تمظهراته لمقتضيات المواد اللغوية الحاملة له.

–مستوى عميق، ويشكل جذراً مشتركاً تكون السردية داخله منظمة بشكل سابق عن تمظهرها من خلال هذه المادة التعبيرية أو تلك.

ويعتقد غريماس أن التمييز بين مستويين للتنظيم السردي يعود إلى أساس تشكل الخطاب ونمط إنتاجه، فعوض التعامل معه باعتباره تسلسلاً للملفوظات، يستحسن القول: إن الخطاب كل دال، أنتج أولاً على شكل تأليف تام يتفكك بعد ذلك تدريجياً، وعلى مراحل، لينفجر في النهاية على شكل ملفوظات خاصة[24].

(22) –*Ricoeur Paul, La grammaire narrative de Greimas, In Actes sémiotiques, Ed Klincksieck, Paris, 1980, P.7.*

(23)–سعيد بلكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش 1994، ص 31.

(24) –*Greimas (AJ), Du Sens (1970), P. 158.*

إن هذه الكيفية من التحليل تعتبر الخطاب ملفوظاً: أي المعنى منتهياً، ويمكننا إعادة بنائه، اعتماداً على الميكانيزمات المهيمنة فيه، ومقولات المربع السيميائي، غير أنه يمكن الاهتمام بالطريقة التي يشتغل بها الخطاب نفسه في إنتاج تشكلاته الخاصة، وكيف تتبنى جزئيات المضمون وتقام العلاقات التي تمكن من التعرف على التوالد الدلالي، كما يمكن اختيار الكيفية التي يقحم بها الخطاب أو يفصل أشكاله من أجل فهم التناظر الذي يتكون أثناء حركة التلفظ، وهي وجهة نظر تدعو إلى تفعيل الخطاب، وامتداداً لهذه الرؤية الداعية إلى تفعيل الخطاب الأدبي، يعتبر "فانتانيل" أن المربع السيميائي لا يمكنه أن يطال الكيفية التي تتشكل وفقها المقولة انطلاقاً من التلقي، كما لا يمكنه أن يفسر الطريقة التي تتعامل بها الخطابات كلها مع مقولاته الخاصة الداخلية، من تنظيم وإعادة تركيب. إن إنشاء مربع سيميائي أثناء تحليل نص أدبي، يعني أننا أمام مقولة ثابتة، يكون تكوينها منتهياً، غير أن البحث عن الكيفية التي تجري بها عملية التلقي من تجميع واختيار وترتيب لمجموعة الأشكال من أجل تنظيمها في مقولات تبقى مستعصية، ولا يمكن للتحليل القائم على المربع السيميائي استيعابها، وينبغي البحث عن مناهج أخرى ونماذج جديدة للتحليل تدمج هذه الفرضيات الجديدة[25].

– أصبح بالإمكان تشكيل مبدأ يقوم على مفاهيم سردية لكل خطاب اعتماداً على المعارف المكتسبة في تحليل الجملة.

المسار التوليدي

Le Parcours génératif:

وهو نموذج ترتيب المقولات الموظفة في خطاب؛ ابتداءً من المجردة: البنيات الأولية، وانتهاءً بالمحسوسة، أي: البنيات المشخصة للخطاب.

(25) –*Jaques Fontanile, Sémiotique et littérature, Essais de méthode, P. 4-5.*

-*التحليل السيميائي للنصوص السردية، من وجهة نظر سيمياء الدلالة، ينطلق من مبدأ هام وهو أن كل خطاب ليس علامة كبرى أو تجمعاً لعلامات، ولكنه تنظيم لدلالات في إطار تلفظه، وتتولى النظرية السيميائية الإفصاح عن تمفصلات الخطاب باعتباره كلاً دلالياً.*

ومن شأن هذا المسار التوليدي التحويلي تمكين الدارس من التعرف على وضعية مجموعة البنيات الممكنة أثناء عملية التلفظ. غير أنه في شكله التصاعدي أو التنازلي لا يكشف عن الكيفية التي يجري بها التلفيظ، وكيف يتم الاختيار، والتنظيم، والامتزاج بين الوحدات من أجل إيداع مقولته. ومن أجل الوصول إلى الكشف، ينبغي التفكير في وسائل وأدوات إجرائية أخرى.

السردية La narratvité:

مثلت السردية مبدأ تنظيمياً مركزياً في التحليل البنائي في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، ويعود ذلك لأسباب تاريخية، لأن العالم كان قد اكتشف مورفولوجية السرد لفلاديميربروب وأبحاث ليفي ستروس، ولكن أيضاً لأسباب علمية مؤسسة، لأنها كانت توفر – حينها– جهازاً مفاهيمياً لكل الدوال التي كانت أكبر من الجملة، وفي حجم الجملة أيضاً.

ويقوم مبدأ السردية على مفاهيم منها مفهوم العامل الذي اختلف كثيراً في تحديده، وتسميته: حالة دلالية (Fillmore فيلمور)، دور درامي (سوريو Souriau)، عامل سردي غريماس. ومن وجهة النظر هذه تحتوي كل الدراسات سواء التي اتخذت الجملة موضوعاً لها أم التي اتخذت النص الكامل، أم تلك التي اعتمدت على الفعل مباشرة، أو بشكل غير مباشر عن طريق مجموعة التحويلات السردية[26]؛ أقول تحتوي عدداً من الأماكن العاملية، التي تكون ما أسماه "تسنيار" و"فيلومور" (الخشبة La scéne).

[26]–رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للطباعة، 2000، ص 4-6.

مكّن هذا المبدأ التفسيري الوحيد حينها من تصور اختزال نص طويل إلى نص قصير جداً، وهو الإجراء الذي قام به (ج–جينيت) حيث أخذ النص حجم جملة: أصبح مرسال كاتباً. فهذه الجملة تلخص رواية: "البحث في الزمن المفقود" لمرسيل بروست[27].

كما مكّن هذا الاختزال من التفكير في "نحو سردي للنصوص"، لأنه كان بالإمكان تبرير نوع من المعادلة بين البنية السردية البسيطة كالجملة، وتلك التي تبدو أكثر تعقيداً كالقصة، والحكاية الشعبية أو الرواية.

وهكذا أصبح بالإمكان تشكيل مبدأ يقوم على مفاهيم سردية لكل خطاب، اعتماداً على المعارف المكتسبة في تحليل الجملة، ويمكن تلخيص هذا المبدأ ضمن قاعدة تجريبية: "لا يدرك المعنى إلا من خلال التحويلات"[28]. غير أن هذا الإجراء تعقد كثيراً بعد أن كشفت التحليلات السردية أن الذي يمكن إمساكه هو التحويل الفعلي من حالة ثابتة إلى حالة أخرى جديدة عبر صيرورة البرامج السردية التي يخضع لها البناء السردي للخطاب.

فالتحليل لا يُطال الدلالة الفاعلة التي تتشكل فور القراءة وإنما تلك الثابتة المستقرة بعد التحويلات الناتجة عن البرامج السردية أثناء الحالات والتحويلات. ولذلك تبقى مقولة "السردية" غير كافية في تصور آفاق مستويات التحليل الخطاب في منظور سيميائية التلقي.

□□□

[27]–*Gérard Genette, Figures III, Seuil, Paris, 1973, P. 21-26.*

[28]–*Jacques Fontanile, Sémiotique et littérature, P. 7-8.*

القراءة والخطاب

مقاربة للمشهد الشعري الحديث

د.حبيب مونسي -الجزائر

1-المعنى وهندسة النص:

يعتقد صلاح فضل أن البنية الكبرى للنص: "المتولدة من طريقة تراتب أجزائه، وحركية نظامه المقطعي، هي التي تجعل منه دالاً كبيراً. يتميز بدرجات متفاوتة من التشتت والتماسك، طبقاً لأنواع العلاقات المقطعية، وتوارد أبنية التوازي والتبادل والتكرار فيه. وهو أمر تنجم عنه أشكال نصية عديدة"(1). استناداً إلى القاعدة القائمة على تدبر الأشكال العديدة للنصوص. غير أنها وإن صدقت في تحديد الهيئة المجردة العامة للنصوص، لا تكفي أبداً للحديث عن النص المفرد الشاخص بين يدي القراءة.

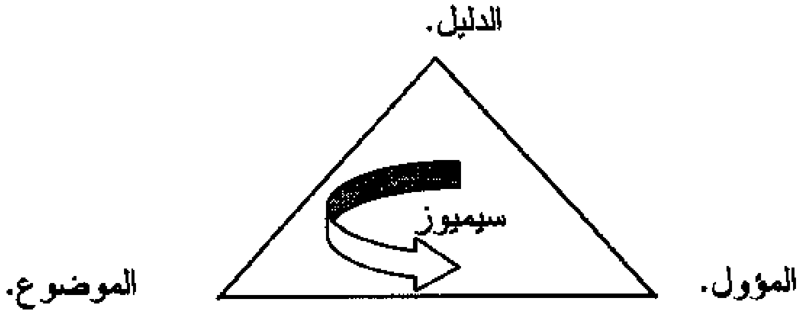
-يعتقد صلاح فضل أن البنية الكبرى للنص: "المتولدة من طريقة تراتب أجزائه، أو حركية نظامه المقطعي، هي التي تجعل منه دالاً كبيراً. يتميز بدرجات متفاوتة مع التشتت والتماسك، طبقاً لأنواع العلاقات المقطعية، وتوارد أبنية التوازي والتبادل والتكرار فيه".

وحقيقة هذا الاعتراض تتأتى من كون قيام الوحدات النصية في الهيئة الأخيرة للنص، لا تأتي من اللغة وحدها، ولا من الأساليب، ولا من الصور والأخيلة، ولكنها تنبجس تباعاً من هندسة قبلية غامضة المنشأ والتحديد.. قد نستعين على تلمسها من خلال ما نعتقد حدوثه في قرارة المبدع إنساناً/ ذاتا إزاء مثيرات متنوعة تقع على أحاسيسه وحساسيته دون انقطاع ولا فتور. فتترك فيها من الآثار ما يعود على الفكرة بالتوتر الخفي الذي يجاذبها كل حين، حتى يقيمها في نسق خاص يلبي فيها شدة توترها. عندها لا يكون الإخراج إلا إلباساً لغوياً لذلك الشكل الذي سيمكن الفكرة من التحرر من أسر العمق والغياب، والصعود إلى نور الوجود.

بيدَ أن هذه العملية لا تتأتى بالسهولة التي نصف، وإنما تحتاج هي الأخرى إلى ضرب من المطاوعة بين الشكل الهندسي الأولي الذي أملته التوترات، وبين القالب اللغوي وصلابته من جهة، وبين ما يحتل فيه من استعمالات قبلية، قد تكون طرفاً خطيراً في تشويش نقاء الجوهر وصفاء الفكرة.. إنها تتخوّنها في الوقت الذي تريد فيه الإخلاص لها. لذلك لا تطمئن التوترات إلى قدرة القالب اللغوي، فتسعى إلى تسريب بعض آثارها إليه في الهيئات التي عرضناها من قبل.

وقد يسعفنا المثال على تدبر هذه الحقيقة، حين يكون النص كله مؤشراً على توتر كبير يخلخل فقاعات الذات المستقرة، ويسائلها عن وجهتها الجديدة. وحتى نتبيّن حقيقة ما نريد، سنتشبث قليلاً بمقولة بسيطة ترى أن "الهدم عكس البناء" على اعتبار أن آخر لبنة توضع فيه، هي

أول لبنة تزال عنه عند الهدم. حتى نتمثل الإنجاز الفني حركة متوالية تتراكب فيها العناصر تباعاً على الهيئة التي وصفها "صلاح فضل" من قبل. ونقدم بين أيدينا نصاً "لعبد المعطي حجازي" نسايره من لدن تشكُّله فكرة غامضة، إلى قيامه مؤشراً دالاً عليها خارج ما حشد من صور، وأخيلة، وأساليب، مستهدين بسميوز "جوليا كرستيفا" ومثلث "بيرس".



غير أننا في عكسنا لمسار البناء، نحاول ملامسة الفكرة التي يسعى تحليل الخطاب إلى تأسيسها فيما يصبو إليه من مقاربته للنص. وكأننا نريد أن نثبت أولاً الهاجس الذي أرق الشاعر وانبجست منه فكرته المبتدئية التي راح يبحث لها عن ثوب يناسبها، تاركاً لرموزها قيادة القارئ إليها عبر حركة الإبداع كله.

2-مؤول

النص:

قام النص "الطريق إلى السيدة" على جملة من المرتكزات، نستشف منها الخط، الذي تأسست عليه القصيدة في جملتها. وكأن هذه المرتكزات هي البؤر الدلالية الأولى التي قامت هياكل لرفع البناء، وإليها تعود القصيدة بتأثيرها الفني في جملتها، وكأن ما يُصاغ من تعابير، وظلال، وصور، إنما هو الحشو الذي يعطي للنص لحمته، ويُفعمه بالحركة التي يسايرها فعل القراءة لاستخلاص الدلالة من طرف، وجني اللذة من طرف ثاني. نعددها أولاً في تواردها الخطي داخل النص: "العم.. الطريق.. السيدة.. الصديق.. النقود.. المآذن.. القاهرة..".

إن كل لفظة/ مرتكز تتأسس –على شخوصها في النص– حقولٌ دلالية تتسع دوائرها بعيداً عن الاستعمال الفني، وفي معزل عنه. وكأننا إذا جئنا إلى كل واحدة فيها للحفر في تحتيتها، تمكنا من أن نلحق بها كثيراً من الترابطات التي قد تمتد بعيداً في اتجاهات شتى. غير أنها تؤول بفعل التأويل المتبصر بالروابط إلى بؤرتها أخيراً.. وكلما تباعدت عنها كانت خفية الروابط، باهتة الصلات، بيدَ أنها حاضرة بشكل أو آخر في صلب البؤرة نفسها. نحاول أن نستعرضها على النحو التالي:

-العم:← الهوية. التراث. الانتماء. الماضي (تاريخاً وحضارة).

-إن كل لفظة/ مرتكز تتأسس – على شخوصها في النص – حقول دلالية تتسع دوائرها بعيداً عن الاستعمال الفني، وفي معزل عنه، وإذا جئنا إلى كل واحدة فيها للحفر في تحتيتها، تمكنا من أن نلحق بها كثيراً من الترابطات التي تمتد بعيداً في اتجاهات شتى.

-الطريق:← المنهج. الواقع. التطلعات. الآخر.
-السيدة: ← الحضارة. الأمومة. العطف. الرحم.
-الصديق: ← العقل. الأيديولوجيا. الفكر.
-النقود: ← القوة. النفوذ. الاستطاعة. الطبقة.
-المآذن: ← التدين. الهداية الآخرة.
-القاهرة:← المدينة. الريف. التحول الحضاري. الغرب.

إن تسجيل الحقل الدلالي للبؤرة الأساسية على هذا النحو، لا يحتاج إلى النص دليلاً وهادياً لحشد الترابطات التي تمتد إليها الدلالة انطلاقاً من بؤرتها المؤسسة. ذلك أن اللفظ في مخزونه المعرفي، ينفتح على مثل هذه الدوائر التي تتداح بعيداً عن الأصل، مشكلة حزماً، لكل واحدة منها صلتها الخاصة بالمؤسس الدلالي الأول. وقد نعمد إلى توسع الدوائر، وفي أذهاننا جملة جديدة من الترابطات الخفية. وهي عملية إنما تقوم على فعل تأويلي يتلمس ذلك الخيط الرفيع الذي يظل دوماً مشدوداً إلى المؤسس الدلالي الأول..

وهي عملية يمكن أن تصاغ اللغة فيها، ومن خلالها، داخل حقول متعددة تتشابك دوائرها باستمرار. فما كان ترابطاً، يتحول بدوره إلى بؤرة مؤسسة للدلالة، تنطلق منه دوائره الخاصة فتتقاطع بدورها مع غيرها.. وهي صورة يتعذر على المتفرس فيها إيجاد فواصل بين الحقول، ما دامت الألفاظ تحفظ في ذاكرتها جملة الاستعمالات التي تجعل دلالتها تنفتح عليها إما مباشرة أو مجازاً. غير أنها تعطي للغة حقيقتها المترعة بالمعرفة. إذ ليس فيها من ألفاظ فارغة، بل هي شحنات من المعاني تترسّب في قراراتها بفعل الاستعمال المتواتر.

إن البؤرة المؤسسة في لفظ "العم" تنفتح أولاً على صلة القرابة الدموية والانتماء. فهو أخو الأب الذي يجعل هذا الأخير طرفاً في علاقات عائلية أخرى تمتد تدريجياً إلى عمق التاريخ، محافظة على هوية المتلفظ بها. وكأنه بفعله ذلك يقرر الانتساب إلى السلسلة الممتدة بعيداً في جذع الشجرة الواحدة، إلى غيابات الماضي تاريخاً وحضارة.. لذلك تقف البؤرة المؤسسة للدلالة "مؤشراً" على مطلب يتجاوز عناصر السلسلة إلى غايتها القصوى، إلى التراث والحضارة.. وكأن المتلفظ بها لا يريد "العم" القائم في طرف السلسلة، بل يتوخى "العم" القابع خلفها.. والسؤال الموجه إلى "العم"، هو في حقيقته سؤال موجه إلى التراث في جملته..

إن الشاعر وهو يستعمل لفظ "العم" في إطار النسيج الفني، لا يأبه للمعنى الحرفي الذي يرتفع سريعاً من اللفظ ذاته. وإنما هي صورة فقط تشخِّص التراث في هيئة تستقيم معها المساءلة، وتُبنى من خلالها الإشكالية المقصودة.. ومهما يكن "العم" الذي قصده الشاعر في إطار الصورة التي اختارها، فإن الحركة الراجعة للدلالة تجعل الصورة محض تمثيل، سرعان ما يزول أثرها المتحرك، كاشفاً عن الامتداد السحيق للمساءلة التي تتجاوز إطار النص إلى خطاب النص.

إن الذي يعيننا على قبول هذا الفهم، ينبع أساساً من كيفيات الصياغة، ومن لغة السؤال التي تختزل الترابطات الاجتماعية العادية اختزالاً يجعل القارئ إزاء القصد المبيّت في الفعل ذاته. فإذا كان القصد يقف عند الترابط الاجتماعي البسيط، كان في الصياغة ما يدل عليه دلالة مباشرة. غير أننا نصادف في اقتصاد العبارة، وفراغ التراكيب، ما يستدعينا إلى تجاوز الحرفية،

-نصادف في اقتصاد العبارة، وفراغ التراكيب، ما يستدعينا إلى تجاوز الحرفية، مبتعدين عن البؤرة المؤسسة إلى الدوائر التي تبعد عنها تباعاً، نلتقط منها ما يناسب الصياغة شكلاً ومضموناً.

مبتعدين عن البؤرة المؤسسة، إلى الدوائر التي تبعد عنها تباعاً، نلتقط منها ما يناسب الصياغة شكلاً ومضموناً. وكأن الشاعر وهو يبيِّت الحديث عن تراث.. تراثه الخاص.. هويةً، وانتماءً، وماضياً، يقدم صورته على الهيئة التي تربك القراءة قليلاً، ريثما تنفتح أمامها مدارات الدلالة المتولدة عنها.

قال عبد المعطي حجازي:

-يا عم

من أين الطريق؟

أين طريق السيدة

-أيمن قليلاً، ثم أيسر يا بني

قال ولم ينظر إليَّ(2)

3-مؤشر القراءة:

اهتدى الشاعر في بحثه عن الصياغة المناسبة لفكرته، إلى شكل يضع القارئ في حيرة التوجيه. ومنشأ الحيرة في الصياغة ذلك الاختزال الذي انتاب أطراف الحديث من جوانبه المختلفة، مخلفاً وراءه كتابة يعتريها البياض من كل ناحية وهي تتلفع بالسؤال. كل ذلك في إطار مشهد يتوقف قليلاً في خضم حركة دائبة في شارع، تتخيله يموج بالناس جيئة وذهاباً، وكأنه الدفق الحياتي الذي تختلط فيه الوجوه، والنوايا، والوجهات.. إن الشارع في حركته المضطربة تلك، يمثل سيرورة الزمن التي تكتنف الشاعر وتشكل إطاره الزمني والمكاني.. فيه من الصخب، والاندفاع، والحركة، ما يجعل الذات المفردة تائهة، حائرة حيرة الغريب الذي لا يعرف أهو ينزل الشارع أم يصعده.. والوقفة القصيرة التي يتناولها المشهد لا تكفي لبسط الحديث والإتيان به كاملاً.. إنها وقفة سؤال.. ولها أن تفرغ حيرتها دفعة واحدة، لتُمكِّن الجواب من الصدور في اقتضاب شديد..

-إن الصياغة وهي تتعمد التعريف في "الطريق" والتنكير في المنادى "عم" تنزاح عن واقع المشهد إلى احتمالات التأويل المفتوحة على التعدد. وكأننا إزاء ذات تقف في مفترق طرق الحياة. تبحث لنفسها عن وجهة جديدة تؤسس فيها كيانها الثقافي والحضاري.

إن الموقف بهذه السمات يحاصر الزمان والمكان معاً، ويهدده التدفق الحياتي بالحركة والتحول، ولا يتيح له من الوقت ما يعطيه إمكانية الشرح والتفسير. لذلك كان السؤال أول الأمر مبهماً.. "من أين الطريق؟" وكأن السؤال يقصد الوجهة.. والتعريف في لفظة طريق يكسبها حقيقتها التي تقع وراء عناصر المشهد المصور.. إنها طريق معلومة، تتحسسها ذات الشاعر الغائبة، وتبحث عنها، لتتجه فيها إلى قصدها المُغيِّب. لذلك كان "الطريق" باعتباره بؤرة مؤسسة للدلالة يتشعب إلى المنهج، والتطلع، والآخر، في ذات الوقت. لأن السؤال بهذه الكيفية، وهذا التحديد، لا يتوجه إلى نكرة، ومن ثم كان "العم" هو الآخر محدد المعالم، بيِّن القسمات، يتجاوز الشيخ الذي أستوقفه الشاعر في الدفق الحياتي، ليمتد بدوره إلى الغياب البعيد للتراث، والانتماء، والهوية، والماضي.

إن الصياغة وهي تتعمد التعريف في "الطريق" والتنكير في المنادى "عم" تنزاح عن واقع المشهد إلى احتمالات التأويل المفتوحة على التعدد. وكأننا إزاء ذات تقف في مفترق طرق الحياة. تبحث لنفسها عن وجهة جديدة تؤسس فيها كيانها الثقافي والحضاري. تسأل ماضيها وتراثها، عن الوجهة التي تناسب السير لإثبات الهوية والانتماء.. تبحث عن المنهج الذي يخرجها من الحيرة والفقد.. وتأتي الصياغة وكأنها تعلن عن المستور في قرارة الذات، ترفع ما كانت تهجس به علناً وتجهر به، فيلتفت الآخر دهشاً يتثبت حقيقة السؤال. عندها تعود الصياغة من غيبتها وشرودها، إلى حقيقة واقعها التمثيلي لتضيف جديداً "أين طريق السيدة؟"..

إن إضافة التحديد "السيدة" هو الرابط بين

مؤشر الانتماء "عم" ومؤشر المنهج "الطريق" يتحدد من خلال تلاحمها المبتغى العيني "الوجهة" والمبتغى الغيبي "الحضارة" "الرحم" "الأم".. فيكون الدليل فيه شيء من التوجيه البيِّن: "أيمن قليلاً ثم أيسر يا بني".. إنها الحركة التي تدل على تحديد معيّن في وجهة المسير.. قد يكون لنا في تقديم اليمين على اليسار شارة على طبيعة المنهج، والسبيل.. وقد نتجاهل دلالتها لنأخذ عنها مجرد الإشارة والاهتداء. ومهما استخلصنا منها من دلالة ورموز. فإنها تبقى عندنا خالية من الحرارة إلا إذا ردفناها بما يتلوها من صياغة: "قال ولم ينظر إليّ".

إنه المؤشر الذي تنطلق منه كافة التفسيرات التي تحاول أن تجد تبريراً للموقف، ومن ثم تبرير النص. وكأن النص انتهى عند هذا الحد فيما يشبه التوقيعة الشعرية، أو قصيدة "الهايكو" اليابانية، أو الجملة الإشهارية.. ذلك أن بقية الصياغة الشعرية لا تستطيع الفكاك من أسر قوة المؤشر السابق.

إن الشعور بأن النص قد انتهى عند ذلك الحد تكثيفاً. يجعلنا نعتقد أننا أمام حقيقتين: حقيقة النص ماهية، وحقيقة الهندسة إنجازاً وتكويناً. فإذا كان التكثيف الأسلوبي قد انتهى بالنص عند حدود التوقيعية الشعرية السالفة مشكلاً منها المؤشر الدلالي الذي ستنطلق منه أشعة الانتشار التي ستتولاها القراءة بحثاً عن المدارات التي يرسمها التكثيف الدلالي. فإن ما سيتلو المؤشر لا يعدو أن يكون مفسراً للتوقيعة، باسطاً ظلالها المختلفة في حدود المشهد المختار.. مشهد الغريب التائه في الشارع المزدحم. وما سوف تلتقطه حواسه من رؤى، وأصوات، وروائح.. تأثيثاً لفراغات التكثيف، وملأً لفجوات الصمت التي تعم أرجاء المؤشر، واستكمالاً للاختزالات التي حققتها الصياغة الأسلوبية.

فالنص إذاً نصان.. نص مكثف، سميك.. ونص مسترسل مبسوط يقوم الأول بشحن التوترات الدلالية وتكثيفها على شكل كتلة واحدة عاتية، ويقوم الآخر على تكويرها في سلسلة من المشاهد المتناثرة في المشهد العام. يتم اختيارها أو انتقاؤها من الدفق المتسارع للتيار الحياتي، حتى تساهم بظلالها في تلوين المقصد البعيد الذي تؤسسه البؤر الدلالية التي عرضناها من قبل.. فإذا كان المؤشر النصي قد حمل منها ثلاثاً، دفعة واحدة على الرغم من اقتضابه "العم، الطريق، السيدة" فإن الباقية تتناثر في "مفسر النص" لتعمل فيه عمل المثيرات الذي يحفظ للدفق الشعري وجهته القصدية التي يحبل بها الخطاب. وكأنها في فعلها ذلك تسعى إلى توجيه القراءة، والحد من تعددها المطلق..

4-مفسر النص:

4-1-

المشهد الأول:

يقول عبد المعطي حجازي:

وسرت بالليل المدينة

أرقرق الآه الحزينة

أجر ساقي المجهدة

للسيدة..

بلا نقود، جائع.. حتى العياء

—

بلا رفيق..

كأنني طفل رمته خاطئة

-كانت الوقفة الأولى التي تضمنها مؤشر النص لا تجد من المجال ما يكفيها لبسط حديثها، لأنها وقفة سؤال الغريب في خضم الدفق المتواصل لتيار الحياة.

فلم يعره العابرون في الطريق حتى الرثاء.

كانت الوقفة الأولى التي تضمّنها مؤشر النص، لا تجد من المجال ما يكفيها لبسط حديثها، لأنها وقفة سؤال الغريب في خضم الدفق المتواصل لتيار الحياة. لذلك اعتراها التكثيف والإيجاز.. أما العودة إلى صمت الذات ووحشتها بعدما تجددت حركتها، فيصاحبه دفق من الصور المتوالية التي تحاكي التوالي في حركة الشارع من حولها. ومثلما يحمل إليها أخلاطاً من الوجوه والرؤى. سيحمل انتقاؤها لها -كذلك- أخلاطاً من المشاهد التي لا يستقيم فهمها إلا على ضوء التوتر الداخلي الذي ينطبع فيها..

إنها عين لا ترى فيما يحيط بها، إلا المشاهد التي يرتسم فيها ضياعها وفقدها، والتي تختزن في ظلالها آلام الوحدة والضياع.. و"الواو" التي تتصدر هذا المشهد.. قد يُقال عنها استئنافاً.. عطفاً.. بيد أنها الرابط الداخلي والخارجي الذي يعمل في اتجاهين معاً: في اتجاه حركة الذات وهي تبحث باستمرار عن وجهتها فكراً، وانتماء، وهوية.. وفي اتجاه المؤشر الذي انتهى بعدم اكتراث العم: "قال ولم ينظر إليّ". وهي عين الموقف الذي انتهى إليه هذا المشهد الجديد: "فلم يعره العابرون في الطريق حتى الرثاء". إنها دائرة جديدة تنغلق كما انغلقت دائرة مؤشر النص من قبل..

إن مفسر النص يقوم بدوره على جملة ثانية من المؤشرات الصغرى التي تعمل بدورها عمل البؤر الدلالية الكبرى، فتساهم في شحن التوتر الداخلي، ورفعه إلى درجات المأساوية العليا. وهي مؤشرات ظاهرة يسهل التعرف عليها لحضورها الطاغي في الصياغة الشعرية. قد تكون حرفاً شأن "الواو" في هذا المشهد، وقد تكون كلمة، شأن

-التضاد لا ينتفي فيه الطرفان المتضادان بل يذهب كل طرف في وجهته عارضاً قناعاته الخاصة، بينما يقوم التناقض على هدم كل طرف للآخر. وكأن التناقض لا يقبل التجاور والتنافر الذي يقبل بهما التضاد.

"الليل"، "المدينة"، "رفيق"، "طفل"، "خاطئة"، "عابرون"، "رثاء". ووجودها بهذه الكثافة في المشهد يجعلها تعمل على أصعدة مختلفة في ذات الآن. لأنها تحمل في حقولها الدلالية جملة من التداعيات التي ترفد المشهد بالألوان، والظلال، والأحاسيس. وقد يكون في مخزونها الأول خارج النص ما يكسبها خطورتها الدلالية.

إن "الليل" و"المدينة" في اقترانهما معاً يشيعان في الخيال الشعبي ما كان يثار في اقتران الليل والغابة.. والمدينة غابة من الإسمنت، ووحوشها أكثر فتكاً وخطراً من وحوش الغابة، التي تفتك بالإنسان دفاعاً عن نفسها. أما وحوش المدينة فأكثر ألفة ونفاقاً، ولكنها تفتك حباً في الفتك.. لذلك كان الربط بين الليل والمدينة على هذا النحو، إمعاناً في تكثيف الوحشية والضياع.. لقد كان الليل سكناً.. هدأة من الزمن تركن فيها الذات إلى لذيذ الراحة والاسترخاء.. غير أن الربط أحالها إلى وطأة تتهالك فيها الهواجس مؤكدة الضياع، والوحدة، والخوف..

إن ترابط "النقود" و"الرفيق" يتصل مباشرة بالترابط السابق ويعززه لأن الرفيق يبدد وحشه الطريق، ومن ثم يكسر شوكة المدينة. كما أن النقود في مستطاعها أن تجعل من الليل ما تشاء.. فضاء للراحة والمتعة. أو فضاء للذة والعبث.. إن النقود والرفيق ترابط يبدد وحشة الترابط الأول، ويكسر حدته. بل يبطل مفعوله الميثولوجي القابع في الأغوار..

ذلك هو الإحساس الدفين في أعماق الذات، وهي تعلم من واقعها هذا التعارض الذي قد يتعاظم إذا جنح للسلب، وقد يذوب إذا جنح للإيجاب. لذلك تلتفت الذات الشاعرة لتفسير هذا الفهم الجديد إلى مشهد في الشارع لا تنطبق عليه مخاوف الترابط الأول، بل تستحيل إلى ترابط فيه من لذة العيش ما يجعل الليل محبباً للنفوس.. إنها

صورة الشاب الذي يرافق حسناءه إلى الملهى..

ثم يأتي ترابط ثالث أكثر فداحة تتجاور فيه البراءة والخطيئة في جمع لا يستقيم عرفاً على الأقل.. "الطفل" و"الخاطئة". فالأول – وإن ارتبطت ظلاله بالبراءة ابتداء – فإنها تتصرف سريعاً إلى الضعف، والحاجة إلى العطف، والرعاية، والتوجيه. أما الثاني فحظه من الرذيلة لا يترك شكاً لشاك، غير أنه يحمل معنى الخطأ الذي يعود بنا مرة أخرى إلى سوء التوجيه.. وكأن كل من أخطأ سبيله كان في موقفه ذاك شبيهاً بالخاطئة أصلاً.. وقريناً بالطفل اللّقي الذي تتلقفه غابة الإسمنت لتصنع منه وحشاً من وحوشها العديدة..

إن مفسر النص، وهو يعتمد تقنية المؤشر التي تكتنز البؤرة الدلالية، لا يريد من الصياغة الشعرية أن تظل حبيسة المشاهد المعروضة مكتفية بها وحدها، وكأنها القصد الأخير، الذي تنتهي إليه موجات مد التوتر والدفق الشعري.. ولكنها مجرد حامل يرفع العناصر قليلاً لتتجاوز موجات المد إلى تخوم تغرق النص بجملته في بحر شاسع لا ضفاف له.

وهي حقيقة قلنا عنها –من قبل– أن النص لا يقف عند المكتوب، وأن المعنى لا يتراجع أمام القصد. بل النص ذلك السير الشديد الذي يذرع مجالات واسعة تقع وراء أسوار الكتابة وبؤر الرمز.. كل ذلك مجرد إشارة هادية تبرق هنا وهناك وحسب. إننا لو راقبنا هندسة الترابط في هذا المشهد نلحظ جلياً عمل الوعي اليقظ في إخراجها. كما نلحظ سلطة الترسبات الغائبة وهي تتخير المؤشرات وتزرعها تباعاً، لتجعلها مواطن تصدُّع، تتكسر فيها أقنعة النص اللغوية. فيطل منها التلقي على عتمة الغياب المنفتح تحتها..

وكأن تجاور الوعي المهندس والغياب المَدَدَ في الفعل الواحد، هو المبدع الحقيقي للنص الشعري.. إننا نحاول عرضها في هذه الخطاطة لتجميعها فقط، حتى نتمكن من مشاهدتها في عملها الدسيس عن كثب داخل النص. مراقبين الحركة التواصلية بين أطرافها المختلفة، التي تنبثق منها الدلالة. سواء تعلّق الأمر بالوجه الخارجي للصور والرموز، أو لامس المغيب من المعاني التي تشكل خطاب النص في آخر المطاف:

–هندسة الفقرات في النص الشعري الجديد لا تخضع إلى منطق التقسيم المتوازي، بل ترضخ إلى دفعات الدفق الشعري في مدّه وتوتره الداخلي مما يجعل القراءة متفطنة إلى ضرورة قراءة المسافات، لما فيها من دلالة.

الليل/ المدينة	⇐	**الإطار الزمني والمكاني**	⇐	**العصر/ الحضارة**
الرفيق/ النقود	⇐	**وضعية الذات العينية**	⇐	**القيم الجديدة**
الطفل/ الخاطئة	⇐	**وضعية الذات الغيبية**	⇐	**وضع الفكر الراهن**
العابرون/ الرثاء	⇐	**الآخر.. عدم الاكتراث**	⇐	**وضع العام الراهن**

أننا عندما نعاين مثل هذه الترابطات داخل المشهد الواحد، نستعظم فداحة المستور الذي ترفض الكتابة الإبداعية حملة جهاراً. وتقبل بأن تفسح له في استطاعتها ما يجعله مقروءاً جلياً، إذا أحسنا الاستهداء إليه، باتباع عمل المؤشرات الدلالية. متجاوزين الأقنعة التي تتراكب على وجه الألفاظ والدلالة معاً.. لذلك يتعمّد الوعي الإبداعي دفع التضاد والتناقض إلى ساحة المعنى لإحداث الرجات التي تزيل عن المتلقي استسلامه لهدير اللغة وهدهدتها. لأنه لا يريد له أن ينخدع بزخرفها البرّاق، بل يريد له أن يكون في عمل العلاقات الداخلية ما يكتسح اعتقاداته في ضرب

من الهدم والبناء معاً.

إن التضاد مثلاً لا ينتفي فيه الطرفان المتضادان بل يذهب كل طرف في وجهته عارضاً قناعاته الخاصة، بينما يقوم التناقض على هدم كل طرف للآخر. وكأن التناقض لا يقبل التجاور والتنافر الذي يقبل بهما التضاد. وعلى هذا الأساس فالعلاقة القائمة على التناقض علاقة نفي ومحو. بينما العلاقة القائمة على التضاد علاقة إيجاد وتأسيس.

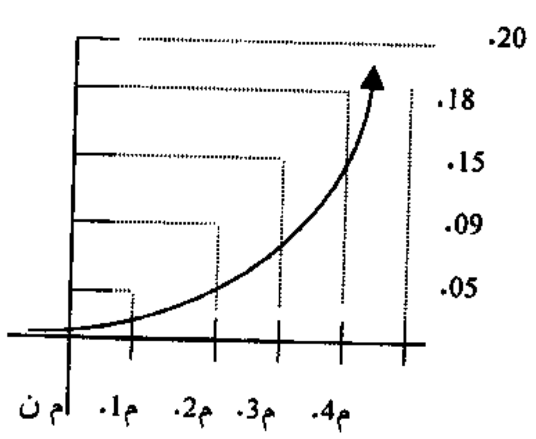
ذلك الأمر سيعيننا على فهم بؤر المشهد الثاني. الذي يرتبط مع المشهد الأول من خلال التضاد القائم بين الليل والمدينة، والذي يكون مجالاً للفقد والضياع. والليل/ المدينة الذي يكون مجالاً للذة والمتعة. ذلك أن الوعي المهندس للدفق الشعري يريد للمشهد الجديد أن يأخذ طاقته الخلافية من السابق.. إنه ينطلق من صلبه ليذهب في وجهة جديدة تختلف قيمها وموازينها عن الوجهة الأولى، اختلاف تنافر وتدابر.

-يكتسب التوتر النفسي شدته من آثار التضاد التي تعصف بالذات وتبدد استقرارها، وتشنج فيها الأحاسيس إلى درجة إثارة الغضب، وهي حالة إن سكنت الذات المبدعة، تصعّدت إلى لغتها، تجعلها أشد حرارة وتوقداً، وتعتري عبارتها فتحيلها إلى لغة مضطربة، قصيرة النفس.

ثم هناك ملاحظة أخرى نسجلها سريعاً لنعود إليها مرة أخرى في حديثنا عن الدفق الشعري وتوتراته. إنها "مسافات النص"، وما نعنيه بالمسافة هي الفسحة التي يحتلها المشهد داخل النص، في عدد أسطره وكلماته.. لقياس العدد الذي يحتاج إليه التوتر ابتداءً لإخراج الدفق الشعري في ثوب الصياغة الشعرية.

وهي مسألة أسلوبية نعالجها من زاوية الاقتصاد اللغوي والتكثيف من جهة، ومن زاوية حضور الوعي وشخوصه من جهة أخرى.. وقد نقدم الإحصائيات التالية دليلاً عما نقرر. فيكون لنا منها:

-مؤشر النص:



-مفسر النص:

-المشهد الأول: 09 أسطر.

-المشهد الثاني: 15 سطراً.

-المشهد الثالث: 18 سطراً.

-المشهد الرابع: 20 سطراً.

2-4

المشهد الثاني:

يقول عبد المعطي حجازي:

إلى رفاق السيدة
أجر ساقي المجهدة.
والنور حولي في فرح
قوس قزح
وأحرف مكتوبة من الضياء
"حاتي الجلاء"
وبعض ريح هين، بدء الخريف،
—
تزيح ذيل عقصة مغيمة
مهوّمة
على كتف
من العتيق والصدف.
تهفهف الثور الشفيف
وفارس شد قواماً فارعاً، كالمنتصر
ذراعه، يرتاح في ذراع أنثى، كالقمر
وفي ذراعي سلة، فيها ثياب(3)

كان الليل/ المدينة في المشهد الأول مجال فقد ووحشة للذات الشاعر المكابدة لها، غير أن الوعي الشعري المهندس للنص يلجأ –قصد شحن الدلالة بظلال جديدة– إلى التضاد ليرفع منه صورة مقابلة تلتقطها عين الشاعر بدقائقها الخفية. وكأنها تكتشفها لأول مرة، فتتملاها بعمق. الأمر الذي يكسب الدفق الشعري نفساً أطول تتضاعف فيه عدد الأسطر. وكأن العين الشاخصة تريد أن تتلقف العناصر المباينة بين اعتقادها الخاص والاعتقاد المغاير عند أولئك الذين لا يجدون في الليل/ المدينة ما تجد.. لذلك فهي في حاجة إلى مسافة نصية أطول تتيح لها بسط دفقها الشعري الجديد. إنه الأمر الذي يجعل هندسة الفقرات في النص الشعري الجديد لا تخضع إلى منطق التقسيم المتوازي، بل ترضخ إلى دفعات الدفق الشعري في مدّه وتوتره الداخلي. مما يجعل القراءة متفطنة إلى ضرورة قراءة المسافات، لما فيها من دلالة. سواء قسناها بعدد الأسطر تساهلاً، أو قسناها بعدد الكلمات والحروف إمعاناً في التدقيق.

إنَّها هنا أسطر وإن بدأت قصيرة مكتنزة، تطول نسبياً حتى تغطي الجزئيات التي ترفعها العين الشاخصة إلى التأمل الدقيق. ليس فيها من فوران العاطفة وتشنجاتها ما يجعلها لاهثة قلقة.. بل فيها من استرسال المشدوه ما يجعلها تتبسط وكأنها الحلم اللذيذ الذي تتمنى العين إلا تستفيق منه. يحمل إليها ما حرمها الواقع التلذذ به. إنها استعاضة وتعويض سلبي، غير أنه يوهم بشيء من المشاركة الفاترة، لكن الوعي اليقظ يريد للمشهد أن لا يفقد صلته بالبناء الكلي للنص.. بالبؤرة المؤسسة الأولى فيكون الافتتاح مواصلة مجهدة للسير المضني إلى رفاق السيدة. وعلى غرار النسق السابق، تتخلل المشهد الجديد بؤر دلالية تعمل عمل المؤشرات الرئيسية. تقف وسط العبارات الحالمة، لإثارة الرجات التي تقطع على المتلقي التسلسل الخافت للصور.. إنها "رفاق السيدة.. النور.. ريح هين.. الخريف.. العقصة.. الفارس.. الأنثى.. سلة".

–محاولة تركيب المعاني وترتيبها في نسق متصاعد من الحاضر إلى الماضي، أو في نسق نازل من الماضي إلى الحاضر، يبسط أمامنا مأساة الواقع العربي ثقافة وحضارة، ويجسد وضعه في صلب الصراع الحضاري الذي يزخر به عالم اليوم.

1–رفاق السيدة:← المشردون "ثقافياً.. حضارياً". الغرباء.. الذين هم في وضعيته.

2–النور: ← الحاضر.. الحداثة. بهرج المدينة. الوجه الآخر للمدينة.

3–الريح الهين: ← الإطار الزمني والمكاني. رغد العيش. عدم الاكتراث لمسألة الهوية والماضي.

4–الخريف: ← التحول في السن والزمن. قرب النهاية. فتور المقاومة. القيم الجديد.

5-العقصة: ← الوجه الجديد للحياة. كائنات المدينة. الجبل الجديد.
6-الفارس/ الأنثى: ← القيم الجمالية المستحدثة. الأخر الجديد.. أمام الأنا القديم. واقع الذات الخاص.
7-السلة: ← الانتماء الريفي. شعار الرحلة..

إذا كانت بؤر الدلالة في المشهد الأول ترتبط بالذات الشاعرة ارتباطاً مباشراً، لأنها تصف حالتها الخاصة، وتفتح فيها مسارب للنزول إلى غيابها الذي يطمر إشكاليتها الوجودية الممتدة إلى أبعاد حضارية وثقافية، تُسائل الهوية، والانتماء، والوجهة، في خضم الصراع بين الشرق والغرب.. الحداثة والأصالة.. فإن البؤر الجديدة تتجه صوب المستحدث الجديد الذي بدأ يخط على وجه الحياة صوره الغريبة التي تتوقف عندها العين المعتبرة، تقرأ فيها جديدها، مُحاوِلة الوصول إلى لون القيم التي تستند إليها. ومن ثم تجنح إلى المقارنة بين ما تجده في نفسها، وما تراه في غيرها..

والمشهد الثاني على هذا النحو ليس "حشواً" يثقل النص بجديده، بل ضرورة بنائية تعطي للإشكالية المثارة امتدادها في مدار التضاد الذي يسمح بقيامها وجوداً في الاتجاه المعاكس. وشر ما ينتاب الذات الحائرة أن يتوزعها سبيلان: سبيل يشدها إلى ما ألفت على الرغم من مظاهر التدني والسقوط والتخلف، وسبيل يغريها ببهرجة في الطرف المقابل. عارضاً عليها من المشاهد ما فيه الجدة، والإغراء، والغواية.

لذلك جاءت الحركة ابتداء الأمر.. حركة نحو هدف معلوم "زفاق السيدة". ذلك الجمع من المعوزين، الجائعين، المجهدين.. الضائعين، التائهين الذي يتجمعون أمام مقام مسجد السيدة في القاهرة مساء. يلتقطون ما يتساقط من حسنات الموسرين.. إنهم في اختلاف أعمارهم وجنسهم، يشكلون طبقة واحدة لا انتماء لها إلا السيدة.. يلوذون بها التماساً لحنان الأمومة وصلة الرحم..

إن الحركة وهي تنطلق من ابتغاء الرفيق، تكور في تواليها المشهد الآخر الذي يدفعه الدفق الحياتي سافراً، هادراً، وقحاً، متوسلاً الأنوار والألوان، مغرياً، معربداً.. متخيراً من اللغة ما يجعله في عين الغريب حلماً حلو الشذا، يطيف بناظره ساعة من الزمن.. يختار له الوعي المبدع إطاره الخاص.

-والنور حولي في فرح
قوس قزح.
وأحرف مكتوبة من ضياء
"حاتي الجلاء"
-ويعض ريح هين.. بدء الخريف.

إن لطافة الجو ليلاً تختلط بعبث بالأنوار والألوان في حركة مستمرة، تبعث في النفس ما يشبه الدوار والتخدير.. إن لها مفعول المسكر الذي ينبه في الذات لذتها الدفينة وشبقها المنسي، ويكشف عنها غطاءها الذي فرضه الحرمان والقهر.. ثم تمضي بعده باحثة عمّا وراءه.. هناك عقصة شعر.. إن العين تلتقط الصورة ظهراً.. عقصة من الشعر تتحرك.. تهوِّم في مرح على كتف من عقيق وصدف.. إنها تبادل نسمة الريح خفتها وطربها، وعدم اكتراثها.. ثم لا تلتقط العين بعدها سوى "الأنثى".. إنها لا ترى المرأة.. إنها غير موجودة في المشهد، بل الوجود كله للأنثى التي يرتاح في ذراعها ذراع الفارس المنتصر..

ربما كان خبث لفظة "يرتاح" يوحي باستمرارية ما.. فالفارس الذي بدا منتصراً فارعاً قد أتم شغلاً لتوّه.. إنه "يرتاح" لجولات أُخرى تؤطرها الأنوار المتراقصة، وتلطفها نسمات

- إن لطافة الجو ليلاً تختلط بالأنوار والألوان في حركة مستمرة تبعث في النفس ما يشبه الدوار والتخدير.

الخريف.. فالتي ترافقه ليست امرأة، يجعل منها نعتها ذاك امتدادات اجتماعية مختلفة، بل هي مجرد أنثى ينتهي بها لفظها إلى فعل واحد ووحيد أبد الدهر..

وخبث اللغة في هذا الدهاء الماكر الذي يجعلك تتساءل باستمرار عن التنكير والتعريف.. عن العدول عن الاسم إلى الصفة.. إنها عمليات دقيقة لا يمكن سبر حقائقها الدلالية إلا من خلال التفتيش عن عمقها..

ثم يعود الارتباط سريعاً إلى الذات "وفي ذراعي سلة" فيها ثياب!" وعلامة التعجب تقف كعمود الصلب والجزاء.. ليرفع إلى الجاني/ البريء بشاعة النهاية المحتومة.. لقد استفاقت الذات من حلمها اللذيذ، الذي أعقب في مذاقها طعماً مراً يضاعف من شقوتها وعنائها.. ليتها ما رأت.. ما حلمت.. إنها الآن فقط تتنبه إلى سلتها.. إلى تركتها.. كل ما تملك من متاع مركوم في هذه السلة الريفية.. تتسع له.. وإلى رحلته.. إنها منزله ومأواه.. وربما وطنه!..

3-4

المشهد الثالث:

يكتسب التوتر النفسي شدته من آثار التضاد التي تعصف بالذات وتبدد استقرارها، وتشنِّج فيها الأحاسيس إلى درجة إثارة الغضب.. وهي حالة إن سكنت الذات المبدعة، تصعّدت إلى لغتها، تجعلها أشد حرارة وتوقداً، وتعتري عبارتها فتحيلها إلى لغة مضطربة، قصيرة النَّفَس. وكأن الصدر يضيق بها عند انطلاقها، فلا تخرج إلا مُهشَّمة، متلاحقة على دفعات.. تقصر وتطول.. سريعة الالتفات، كثيرة التحول.. وكأنها تتساءل عن سرها.. عن وضعها.. عن هيئتها.. عن الآخرين الذي لا يحفلون بها.. عن ذلك الإهمال القائل الذي بدّد الصلات، وقتل العطف في العيون.. الكل يهرع إلى شأنه.. لا يلتفت.. لا يأبه.. ساهم النظرة.. غائب الوعي.. إنها الذات الوحيدة التي لها شيء من الحضور الواعي بالكارثة التي تحل بالجميع.. الوحيدة التي فيها بقية من حياة.

يقول عبد المعطي حجازي:

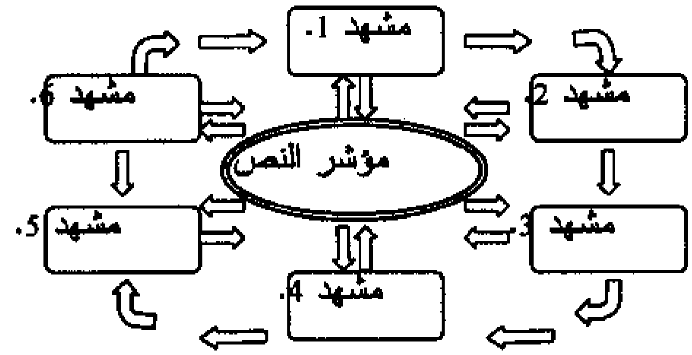
والناس حولي ساهمون.
لا يعرفون بعضهم.. هذا الكئيب.
لعله مثلي غريب..
ليس يعرف الكلام؟..
يقول لي.. حتى.. سلام!
يا للصديق
يكاد يلعن الطريق
ما وجهته؟ ما قصته؟
لو كان في جيبي نقود!
—
لا.. لن أعود
لا. لن أعود ثانياً بلا نقود.
يا قاهرة!
أيا قباباً متخمات قاعدة
يا مئذنات ملحدة
يا كافرة
أنا هنا لا شيء، كالموتى، كرؤيا عابرة.
أجر ساقي المجهد
للسيدة!
للسيدة!(4)

إن ما يحقق في اعتقادنا توالي المشاهد، وتواردها على النحو الذي يفرزها الدفق الشعري – قياساً على التوتر الحاصل من انبساط الأحاسيس وتشنجها، شداً وإرخاء، فتوراً وغضباً- هو "الواو"

- (الواو) التي تقف على وجه كل مشهد إعلاناً عن بدء حركة جديدة تمتد إلى دائرة خاصة من دوائر المجال النصي.

العاطفة، أو المستأنفة التي تقف على وجه كل مشهد إعلاناً عن بدء حركة جديدة تمتد إلى دائرة خاصة من دوائر المجال النصي. وكأننا "بها" و"من خلالها" نشهد بناء شعاعياً للنص تتوسطه بؤرة مهيمنة ذات طبيعة نواتية تنطلق منها المشاهد لتأثيث القصد الذي يتوخاه الخطاب الشعري أخيراً.

إنه يسهل علينا تمثلها حسب الرسمة التالية:



وكما يبدأ عرض المشهد "بواو" مستأنفة، يختم بترابط معنوي يعود به مرة أخرى إلى حقيقة البؤرة المؤسسة، حتى لا تتقطع الصلة بين المشهد والمنزع الذي انبجس عنه. وتستديم البؤرة المؤسسة هيمنتها على البناء كله. إنها الحركة التي توهم بالانفصال والتشتت ابتداء، لكن تعود سريعاً إلى أصلها لتزيد من كثافة البؤرة ذاتها.. ليس هذا فقط بل تحتفظ المشاهد في تواليها بترابطات معنوية أخرى تجعلها تالية لبعضها بعض في تسلسل ذي اتجاه واحد، وكأن تواليها يقوم على العلة والسبب، أو يقوم على الشيء وضده، أو على الاسترسال والبسط.

- تحتفظ المشاهد في تواليها بترابطات معنوية أخرى تجعلها تالية لبعضها في تسلسل في اتجاه واحد.

ذلك ما شهدناه في الليل/ المدينة في حدقة الذات ووعيها، والليل/ المدينة في إحساس الغير ولهوه. ثم في مواصلة السير في الدفق الحياتي لمعاينة الناس من حولها..

إن عدم اكتراث الناس بها، يثير فيها موجات الغضب والغيظ، حين تعجز عن إدراك سر ذلك الإهمال، ولا تفلح في معرفة سبب التجاهل.. ولا تجد لهم في قراراتها من وصف، سوى البلادة والتخدير والحمق.. ذلك هجاؤها لهم.. للواقع.. لما آلت إليه الثقافة والحضارة أخيراً..

إننا إذا تابعنا خط قراءتنا المؤسسة على البؤر الدلالية الثانوية في المشاهد، تمكنا في هذا المشهد من انتقاء بعض منها. نخالها أكثر دلالة على القصد الدفين وراء الأقنعة اللغوية.. إنها: "ساهمون.. الغريب.. النقود.. قاهرة.. المآذن.. القباب.. الكافرة.. الملحدة.. لا شيء.. موتى.. رؤى..".

1-ساهمون: عدم المبالاة. التخلي عن المواجهة. الانهزام.. الوحدة.. الوحشة..

2-الغريب: الضياع.. عدم الانتماء. الفكر القديم في خضم التحول الحداثي الوافد..

3-النقود: النفوذ. القوة. ميزان القيم والعصر، والتمكين والسيطرة..

4-قاهرة: المدينة. الوجه الآخر للعصر الحديث.

تلاشي المجتمع الريفي القديم.

5-المآذن: السلام.. الهداية والتدين. حضور الله في العالم والعباد..

6-القباب: البطون.. اللذة والشهوات. الطبقات الموسرة المهيمنة. التضاد بين التعاون والجشع والقيم.

7-الكافرة: نكران النعمة. نكران الصلة والجوار والقرب. نكران الانتماء والأصالة.

8-لا شيء، موتى، انسحاق الذات أمام المستجد المتغطرس. ضعفها أمام الوافد المتجدد. وشكان تلاشيها، وغياب ماضيها.

إن محاولة تركيب هذه المعاني وترتيبها في نسق متصاعد من الحاضر إلى الماضي، أو في نسق نازل من الماضي إلى الحاضر، يبسط أمامنا مأساة الواقع العربي ثقافةً وحضارةً، ويجسد وضعه في صلب الصراع الحضاري الذي يزخر به عالم اليوم.. إن الحقيقة الشعرية -وهي تحاول صوغ هذا الزخم الذي يمتد أعصراً متطاولة يعجز التاريخ عن كتابة فصوله – ليس أمامها سوى الكتابة المشهدية التي ترفع الرمز المشحن بالظلال، حتى تتمكن القراءة من الانتشار خارجه. محوّلة مشهد الغريب القادم من الريف إلى المدينة، إلى رمزية تعلو النزوح الريفي وتتجاوزه، إلى فعل حضاري ضخم، تتصارع فيه قوى الهيمنة والتسلط. وكأن مسألة الريفي الذي يحمل سلة الثياب في شوارع القاهرة ليلاً، ليست إلا إفرازاً ساذجاً لحقيقة الصراع المتجذرة عبر القرون.

إن الشعر وهو ينشد قصة هذا الغريب، ينسخها كل حين لينشد قصة الغربة في الذات العربية، وهي تتلقى صدمة الحضارة الغربية.. وهي ترى قيمها القديمة تذوي بين يديها، لتحل محلها قيم جديدة ليس فيها اعتبار للخير والشر، ولا للإنسان والجماد. كل ما فيها يصدم أحاسيسه صداماً عنيفاً يجعله يرى غيره، وكأنه فقد وعيه وقدرته على المواجهة والصمود.. إن آيات الاستسلام على كل وجه، وعلامات الخنوع على كل كاهل.. بل قد امتد البلاء إلى اللغة.. اللغة التي كانت قائمة في ذهنه على البيان والبلاغة، صارت عاجزة عن التواصل البسيط.. عن "سلام".. عن "كلام".. إنه الصمت الذي يضج عالياً في أعماق العربي، الذي كلَّما رفع صوته لم يجد آذاناً صاغية، ولا أعيناً تحمل شارة الاهتمام، وبريق الذكاء.. ساهمون.. تلك هي السمة الجديدة التي تطبع الناس.. والغريب كئيب.. والمدينة قاهرة.. والقباب متخمة قاعدة، والمآذن ملحدة كافرة.. لم يعد هناك شيء على الهيئة التي كانت له من قبل. إن الداء قد عم وطم، وامتدت أدواؤه إلى الجماد والحجر إلى المعاني والعبر..

إن القصيدة بهذا الطعم رثاء للحضارة العربية، كما كانت قصائد "أبي البقاء الرندي" رثاء للأندلس من قبل.. إنها تبكي زوال وجود كان له من الحضور ما ملأ الدنيا عدلاً وعلماً، ولم يعد اليوم إلا كما وصف الشاعر.. لا شيء.. كالموتى.. رؤى عابرة..

❐

– إن الشعر وهو ينشد قصة هذا الغريب ينسخها كل حين لينشد قصة الغربة في الذات العربية، وهي تتلقى صدمة الحضارة الغربية.

هوامش:

(1)-صلاح فضل أساليب الشعرية العربية م.م.س.ص: 20.

(2)-عبد المعطي حجازي، مدينة بلا قلب. ص: 105. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر القاهرة ط2. 1968.

(3)-مدينة بلا قلب. ص: 107-108.

(4)-مدينة بلا قلب. ص: 110.

❑❑❑

الرواية في حلب

(في النصف الثاني من القرن العشرين)

-محمد عزّام

-شهدت الرواية العربية في سورية، خلال القرن العشرين، نهضة عارمة، تناولت شكلها ومضمونها، وذلك بفعل التغيرات التي طرأت على المجتمع العربي، بدءاً باليقظة أثناء الحكم العثماني، ومروراً بمعارك التحرير ضد الفرنسيين، وانتهاءً بالحكم الوطني والثوري.

لا يمكن الحديث عن (الرواية في حلب) إلا من خلال وضعها في سياقها المكاني ضمن (الرواية السورية) لأنها تستمد من نسقها، وتعالج الموضوعات نفسها. ولعل أول رواية عربية صدرت، لا في مصر مع محمد حسين هيكل في روايته (زينب) التي نشرها عام 1914 ولم يجرؤ على وضع اسمه عليها، فاستبدله بـ (مصري فلاح)، وإنما انطلقت من حلب، ومع فرنسيس المرّاش الذي أصدر روايته (غابة الحق) عام 1865 ثم أتبعها برواية (دُّر الصَّدف في غرائب الصُّدف) عام 1872.

ولقد شهدت الرواية العربية في سورية، من خلال القرن العشرين، نهضة عارمة، تناولت شكلها ومضمونها، وذلك بفعل التغيرات التي طرأت على المجتمع العربي، بدءاً باليقظة أثناء الحكم العثماني، ومروراً بمعارك التحرير ضد الفرنسيين، وانتهاء بالحكم الوطني والثوري. وقد أسهمت في هذا النهوض عوامل عديدة من أهمها تنوّع المؤثرات الأجنبية، ووفرة الترجمات الأدبية، والتفاعل يـن الآداب العربية الحديثة، واستلهام التقنيات الروائية الغربية.

وبالطبع فإن الرواية الحلبية هي فرع من شجرة الرواية السورية، وقد قمتُ بإحصاء عدد الروائيين الحلبيين في النصف الثاني من القرن العشرين، فوجدتهم أكثر من عشرين روائياً (1) أصدروا أكثر من خمسين رواية (2).

أ- (مضامين) الرواية في حلب

إذا استعرضنا أهم الأحداث البارزة، على المستوى الوطني، في النصف الثاني من القرن العشرين لوجدناها، حسب التسلسل:

1-تعدد الانقلابات العسكرية منذ الاستقلال عام 1946 وحتى عهد الوحدة.

2-الوحدة بين سوريا ومصر عام 1958.

3-الانفصال عام 1961.

4-ثورة الثامن من آذار عام 1963.

5-نكسة حزيران عام 1967.

6-حرب تشرين /أكتوبر عام 1973.

7-الاستقرار السياسي خلال العقود الثلاثة من نهاية القرن العشرين.

فهل انعكست هذه الأحداث الوطنية والقومية في الرواية الحلبية؟ ذلك ما يتجلّى في (مضامين) الرواية الحلبية، والتي تتمثل في:

1-الاتجـاه الاجتمـاعي، وذلـك فـي روايـات وليـد إخلاصـي (شـتاء البحـر اليـابس، وأحضـان السيدة الجميلة) ورواية شكيب الجابري (وداعاً يا أفاميا) وروايات فاضل السباعي (ثم أزهر الحزن، ورياح كانون).

فرواية (ثم أزهر الحزن) عام 1963 تصوّر ملامـح المجتمـع الحلبـي فـي الخمسينات، حيـث تكـافح أم بعـد وفـاة زوجهـا الـذي تـرك لهـا أربـع بنـات، وجنينـاً فـي بطنهـا، فكافحـت حتـى وصـلت بالأسرة إلى شاطئ الأمان، إذ تحولت إلى خيّاطة لكي تعيل أسرتها، بعد أن تخلى عمّ الفتيات عن المساعدة، وتضطر (نورا) كبرى الفتيات إلى ترك المدرسـة لكـي تسـاعد أمهـا. وتُخطـب مـن قبـل (عمر) الشاب الذي أسعد الأسرة إلى حين، حيث استشـهد علـى الحـدود فـي صـدام مـع العـدو. فتُصاب (نورا) بمرض انتهى بها إلى الوفاة، وقد عمّقت هذه المآسي صبر الأم فلم تضعف. أما (هالة) راوية الرواية فقد ارتبطت بعلاقة حب مع الشاب الأرستقراطي (سمير) الذي وعدها بالزواج، ولكنه تخلّى عنها عندما سافر إلى باريس لإتمام دراسته العليا، فامتلأ قلبها ألماً وغيظاً، وقررت هي أيضاً أن تُكمل دراستها العليا، فيمّمت شطر القاهرة. وقد انتقلت الأسرة من (دار الأحزان) إلى بيت جديد في حي حديث، رمزاً لبدء حياة جديدة وسعيدة، حيث تزوجت الفتيات، وتخرّج أخوهن (علاء) مهندساً، وعاد (سمير) من باريس ليقترن بهالة التي كانت في انتظاره، ويُسدل الستار على الحزن الذي أزهر ورداً وفلاً. وأما رواية (رياح كانون) 1968 فتصّور الرغبة في الصعود الطبقي مـن قبـل بطلهـا (رامـي حسـام الـدين) المحـامي المولع بإلقاء المحاضرات، وبـ (لبنى آل الأمير) الشابة التي تدرس في الجامعة الأميركية، وتتسلّى بـالتعليم فـي مدرسـة خاصـة، وبالكتابـة أيضـاً. وعندما طلبت منه تصحيح مسوّدة رواية كتبها، رغب في الاقتران بها، فرفضته لكونها ابنة أمير وملاّك كبير ينتظر منصباً وزارياً، بينما (رامي) ابن قصبجي، ومن طبقة أدنى، وقد حاول التحلّل من طبقته، وحتى من اسمه عندما غيّر اسمه من (محمد رامي قصبجي) إلى (رامي حسام الدين).

2-الاتجاه السياسي: الذي عالج الواقع من خلال رؤية سياسية، كما في رواية (زهرة الصندل) لوليد إخلاصي، ورواية (جبل الهتافات الحزين) لمحمد أبو معتوق.

فرواية (زهرة الصندل) 1981 تصوّر أحداث حلب في عام 1980، وتتألق فيها شخصية الجدّة (وهّوب) كمثـل أعلـى يجسّـد قـيم الحـق والعـدل والجمـال، ويـدعو إلـى نبـذ الخلافـات، والتمسّـك بالمحبـة التـي تقتلـع جذور الدمار والأحقاد. لكن دعوة (المحبة) هذه ظلّت فرضاً مجرّداً بعيداً عن قـوانين الواقـع الموضـوعي، وموقفـاً مثاليـاً أمـام تناقض المصالح والأهواء.

وأما رواية (جبل الهتافات الحزين) 1992 فهـي تصـوير لطفـل نشـأ فـي أحـد أحيـاء مدينـة حلب، في مطلع الخمسينات، حيث بداية النهوض الوطني، والصراع الذي كان ناشباً بين الأحزاب آنذاك، وفي هذا المحيط الاجتماعي نتعرّف على شخصـية (عجـروم) كواحـد مـن البسـطاء الـذين تفـاعلوا مـع الحركـات السياسية فـي مدينـة حلـب، وفــي (حــي التضــامن). حيــث يــنهض (جبــل النفايـات) الـذي ألفـه (عجـروم)، لا سيما بعـد أن أصـبح يلتقـي عنـده الراعيـة (عليـاء) ممـا جعلـه يتوحدّ فيـه، ويلـوذ بـه كلمـا ألّـم بـه أمـر، ذلـك أن كليهمـا: الجبـل وعجـروم، وحيـد، وغريـب. وعنـدما يختلــي عجــروم بجبلــه، ويعتلــي ظهــره، يطلــق (هتافاتـه) التـي التقطهـا مـن أفـواه الجمـاهير فـي مظاهراتها الصاخبة ضد المخططات الاستعمارية، ينفّس فيها عن كرهه للاستعمار، وإحساسه بالقهر في مجتمعه الذي يقمع رغباته، وأسرته التي تتبرأ

-رواية "ثم أزهر الحزن" تصور ملامح المجتمع الحلبي في الخمسينيات، حيث تكافح أم بعد وفاة زوجها الذي ترك لها أربع بنات، وجنيناً في بطنها، فكافحت حتى وصلت بالأسرة إلى شاطئ الأمان.

منه، في الوقت الذي كان فيه المجتمع يئن تحت سلطة القمع العسكري الانقلابي، وتبشّر فيه الأحزاب بالرفاهية، لتكسب التأييد في الانتخابات البرلمانية.

وعلى أثر (هتافاته) يُستدعى للتحقيق معه في مكتب ((حماية الأنابيب)، ويُزجّ به في السجن. ثم يلتحق بمعسكر للتدريب للتوجه نحو مصر للمشاركة في صدّ العدوان الثلاثي على بور سعيد.

3-**الاتجاه الأيديولوجي** الذي يبشر باتجاهات يسارية واضحة، كما في روايتي عبد الرحيم آل شلبي (قبل أن تؤذن الديكة، والجائع إلى الإنسان)، ورواية (السرطان) لنهاد سيريس. فرواية (قبل أن تؤذن الديكة) 1971 تحفل بالمحاضرات المطوّلة في الصراع الطبقي، والثورة، وعظمة العصر العلمي، والعلاقة مع الاتحاد السوفييتي (سابقاً). وقد انعكس هذا على الشخصيات فظهرت بمظهر المثقفين، على الرغم من أن أحداثها تدور في القرية، خلال الليل، وقبل أن تؤذن الديكة، حيث الخطر يتهدّد جميع الفلاحين في تحويلهم إلى أجراء مياومين لدى الملاّك الكبار، فيبيعون ملكياتهم الصغيرة أو يرهنونها لدى الإقطاعي. لكن (سيف) يقود التنظيم السياسي اليساري السري في القرية، ويتصدى للخطر، ومثله تفعل نساء القرية، تقودهن الممرضة (سمراء) التي استشهد زوجها في فلسطين.

وأما رواية (الجائع إلى الإنسان) 1973 فتغصّ أيضاً بالمحاكاة النظرية في الاشتراكية، والثورة، والرأسمالية، والحزبية... وفيها يصف (الراوي) سلطة القمع أثناء الوحدة، حيث يُعتقل كشيوعي، على الرغم من عدم انتسابه إلى التنظيم، وينهل من فكر صديقه (حسام) الشيوعي الذي يشرح الحزب الشيوعي السوري.

وأما رواية (السرطان) 1986 فتعتمد الرمز وعندما ترى اللون الأبيض لون البيت الأبيض

-رواية "زهرة الصندل" تصور أحداث حلب عام 1980، وتتألق فيها شخصية الجدة كمثل أعلى يجسد قيم الحق والعدل والجمال، ويدعو إلى نبذ الخلافات، والتمسك بالمحبة التي تقتلع جذور الدمار والأحقاد.

الأمريكي الذي يمثل الرأسمالية، يغزو اللون الأحمر الذي يمثل حركات التحرر الوطنية في العالم، مثلما تغزو الكرياتُ البيضُ الكرياتِ الحمرَ في الدم فتسبب فقر الدم و(السرطان) الذي اتخذه الكاتب عنواناً لروايته.

والشخصية المحورية في الرواية هي (عبد الله المشحور) الذي عاد إلى وطنه بعد غياب خمسة وأربعين عاماً، ففوجئ بصورة الوطن، الحلم تتلاشى، إذ تبدّل فيه كل شيء: فالبضائع الأميركية والشركات المتعددة الجنسيات ملأت الوطن بمطاعمها وفنادقها وسياراتها، وقد اتخذت من كبار التجار عملاء لها، يتعاونون معها على نهب البلد وتدمير اقتصاده. وإذا باللون الأبيض ينتشر ويلتهم اللون الأحمر. فيصرخ عبد الله: ((حسبت أني عائد إلى الرحم كي أتطهر، وإذا بي أرى الرحم يحتاج إلى تطهير)).

4-**الاتجاه القومي**: الذي عالج قضايا الوحدة، والانفصال، والاشتراكية... وقد تجلّى في روايات أديب النحوي ((متى يعود المطر؟، وجومبي، وعرس فلسطيني)). فرواية (متى يعود المطر؟) 1960 تصوير لحياة الفلاحين في قرية (التلّ الأسود) حيث يتحكم بهم الإقطاع، ويستغلّهم، وحيث بدأ انتشار الوعي الاشتراكي، وقد تزعّم الفلاحين (إبراهيم)، وقاد معركة الإصلاح الزراعي ضد الإقطاعيين أمثال (رضوان بيك) في عهد الوحدة.

ورواية (جومبي) 1961 تصوير لتجربة الانفصال بين سورية ومصر، وأثر ذلك على حي (باب المقام) بحلب، وتصدّي أهل الحي للسلطة الانفصالية.

ورواية (عرس فلسطيني) 1969 لوحة إنسانية قومية ذات أبعاد اجتماعية، تلازم فيها التصميم على تحرير الوطن المحتل بظهور العمل الفدائي الذي اتخذ شعار (ثورة حتى النصر) وذلك

في منتصف الستينيات.

5-الاتجـاه الميتــافيزيقي: كمـا يتمثـل فـي رواية جورج سالم (في المنفى). وستتم مناقشته في الجانب الفني.

ب-(الاتجاهات الفنية) في الرواية الحلبية

تعددت الاتجاهات الفنية في الرواية الحلبية، متـأثرة فـي ذلـك بـالمؤثرات الوطنيـة فـي الروايـة السـورية والمـؤثرات العربيـة فـي الروايـة العربيـة المتـأثرة بدورها بـالمؤثرات الأجنبيـة. ويمكن تلمّس هذه الاتجاهات الفنية في:

1-الاتجـاه التقليـدي أو الاتبـاعي الجديـد (الكلاسي)، ويتجلى في روايات فاضل السباعي، ومحمد أبو معتوق، ونهاد سيريس: ففي روايـة (ثم أزهـر الحـزن) شخصـيات نمطيـة ذات بُعد واحـد ويبـدو بعـض (التمـاهي) بـين البطلـة (هالـة) و(الكاتب): فكلاهمـا مـن مدينـة واحـدة، وكلاهمـا نشـأ علـى حـب الأدب، واغتـرف مـن الثقافـة الحياتيـة، وكلاهمـا يحـاول أن يجد لنفسـه مـوطئ قـدم فـي المجتمـع. وكلاهمـا درس الحقـوق فـي القاهرة، وعمل في المحاماة. ويمكن القول إن هذه الروايـة تتطلـع إلـى روايـة (بدايـة ونهايـة) لنجيب محفـوظ كمثـل أعلـى فقـد حاولـت النسـج علـى غرارهـا. وقـد كتـب عنهـا المستشـرق (جرمـانوس) مقـالاً طريفـاً نشـره فـي مجلـة (المعرفـة) -حزيـران 1965 رأى فيه أنها تشبه (قصة مدينتين) لديكنز.

ووجـد فيهـا كلمـات لـم يفهمهـا مـن مثـل (إشـارب، وتسـريج، وطـابور)، فـردّ عليـه الكاتـب بمقال في الشـهر التـالي نشره فـي المجلـة نفسـها، في عدد الشهر التالي.

ويبـدو فاضـل السـباعي فـي روايتـه (الظمـأ والينبوع) أكثر تقليدية، وحشواً، فقد كان نشر في عـام 1958 قصـة قصـيرة بعنـوان (ضـيف مـن الشـرق)، وبعـد سـت سـنوات رأى أن يضـخمها فيجعلها روايـة فـي مئـة وأربعين صـفحة، ويسمّيها (الظمـأ والينبـوع)، والظمـأ هو الجـوع الجنسـي فـي جسد الضيف الشرقي (سامي) الذي يزور صديقه الألماني (ميلر). والينبوع هو جسد (هيلغا) زوجة الصديق الألماني التي تعرّت وقالت لسامي: هئت لـك، لكنــه أعـرض عنهـا بمبادئــه الشـرقية، ولاذ بـالفرار. ثـم أخـذ يسـائل نفسـه بعـد ذلـك: "لمـاذا عففتُ عن هيلغا؟ هل هي العفّة؟ هل هو الوفاء لخطيبتـه (نـدى)؟ هـل هـي الخشـية مـن مفاجـأة الزوج لهما؟ أم هو التهيّب من سعادة تمنّاها في خياله؟". وتبدو الرواية مضخّمة منفوخة كالبالون،، كما قال عنها حسام الخطيب في كتابه: (روايات تحــت المجهــر -ص 256). إضـــافة إلـــى أن الكاتب هدر ثلاثين صفحة منها للرسوم والفراغات بين الفصول.

وأما رواية (السرطان) فرؤية بطلها (عبد الله) أحادية ذاتية، تختلط أحياناً بشخصية (الكاتب) الذي يطـلّ مـن خـلال بطلـه، ليقـول علـى لسـانه: "أنـا بالمناسـبة أكـره اللـون الأبـيض: إنـه لـون الأسـنان السليمة، والوجوه المصابة بفقر الدم الناتج عن سوء التغذية. إنه لون المستشفيات وصداري الأطباء. إنه لون البيت الأبيض). وتطابق وعي الكاتب مع وعي شخصيته يجعل من هذه الشخصية قناعاً يتستّر بـه الكاتـب أمـام قارئـه ليخفي حقيقـة ذاتـه وموقفـه، كما يرى نذير جعفر في كتابه (رواية القارئ ص 93). إضافة إلى أن البطل (عبد الله) شخصية مضطربة، ومرتبكة: فهو مهندس ومع ذلك يستهجن التغيرات العمرانيـة التـي طـرأت علـى مدينتـه خـلال خمسـين عاماً. وهو تقدمي، ولكنه يمجّد المفاهيم الإقطاعية والرجعية. ثم يتحوّل في نهاية الرواية إلى شخصية متفائلة بمجرد دخوله (المشفى العمالي) الذي أكّد لـه فيـه الأطبـاء أنـه سـليم مـن المـرض. فبدأ يـرقص، ويُرغم الآخرين من المرضى على الرقص معه حتى الصباح، وكأنما الرقص حلّ سحري لأزمته وأزمة

-تعددت الاتجاهات الفنية في الرواية الحلبية، متأثرة في ذلك بالمؤثرات الوطنية في الرواية السورية، والمؤثرات العربية في الرواية العربية المتأثرة بدورها بالمؤثرات الأجنبية.

مجتمعه.

وقد لجأ (الكاتب) إلى أسلوب الترجمة الذاتية، فانطلق (الراوي) بضمير المتكلم، رغبة في الإيهام بواقعية الشخصيات والأحداث، ثم تنقّل من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، فالمخاطب، فالمونولوج الداخلي. وعلى الرغم من هذه الهفوات وعلى رأسها الضغط الأيديولوجي على الشخصيات، فإن ما يسوّغها هو أنها التجربة الأولى للكاتب.

وأما رواية (جبل الهتافات الحزين) فقد أخذت طابعاً سيرياً (بيوغرافياً) في تقديمها لشخصية (عجروم) المحورية، ورصدها لأفعاله وسلوكه. وهي تقدمه كشخصية عفوية تنساق خلف مشاعرها دون وعيها. وتهيمن الصيغة التقليدية على السرد الذي ينهض على لسان الراوي الشاهد بوساطة ضمير المتكلم الذي يكتفي بنقل الحكاية.

-في رواية "جبل الهتافات الحزين" يبدو الراوي، وهو هنا الكاتب، عالماً بكل شيء، متحكماً بشخصيات عالمه، محتكراً الحقيقة وحده، وعلى الرغم من أننا لا نلمس حضوره المباشر في الأحداث، فإنه يتدخل أحياناً بالحقيقة وحده.

ويحافظ (الكاتب) على عنصر التشويق من خلال مشاهد الوصف حيناً، والاستبطان النفسي أحياناً، كما يصنع دعابته الساخرة التي تخفي إحساساً عميقاً بالحزن التراجيدي، وذلك عندما يتلاعب باللغة من خلال مقاصد مواربة في تحوير الأسماء والأفعال، كما في تسمياته: (مكتب حماية الأنابيب). و(وزارة الفحم والأنابيب)، و(حزب القلعة)، و(تحت ظلال البراميل)، و(وزارة الميرة).... وكما في وصفه لنهر (قويق) الذي كان يمرّ بمدينة حلب فيسقي أهلها وبساتينها، فقد قال عنه: "ولكن الإمبراطورية التركية التي لا يغرب المرض عنها قررت أن تقطعه من منابعه. فبقي المجرى وذهب النهر، والمجرى بحكم الضرورة والجناس تحوّل إلى مجارير عديدة –ص 40". وكما في قوله: "فأخرج المفتاح من القفل، وقفل راجعاً، وقد أحس أن الدنيا أقفلت أبوابها في وجهه –ص 30"

ويبدو (الراوي) وهو هنا (الكاتب) عالماً بكل شيء متحكماً بشخصيات عالمه، محتكراً الحقيقة وحده. وعلى الرغم من أننا لا نلمس حضوره المباشر في الأحداث، فإنه يتدخل أحياناً بالحقيقة وحده. معلّقاً أو مبرزاً رؤيته الساخرة، كما في مثل قوله: "فلم يكن عجروم يُشاهد قرب تلّة الزبالة العظيمة إلا محني الظهر، وفي يده عود طويل. وهذا العود ضرورة من ضرورات العمل، توازي أهميته عصا الجنرال، أو عصا المايسترو وربما عصا موسى –ص 31".

2-الاتجاه الرومانسي: ويتجلّى في روايات شكيب الجابري التي تجمع بين التألق الرومانسي والتأنق الكلاسي، وفي روايتي جورجيت حنوش (ذهب بعيداً، وعشيقة حبيبي) اللتين اقتصرتا على تصوير الحب الرومانسي، دون أن تصلا إلى الميوعة العاطفية: ففي رواية (وذهب بعيداً) 1961 تتعرض (ليلى) الموظفة بمشفى في مدينة حلب لمضايقات مديرها، فتترك العمل لتبدأ بإعطاء الدروس الخصوصية باللغة الفرنسية. ثم تتعرف على (كمال) الشاب اليساري الذي يدرس الأدب الفرنسي في باريس. وعندما يتفقان على الزواج يعاجله القدر بالوفاة في حادث سيارة. وهي ضربة رومانسية أضيفت إليها ضربة أخرى حين توفي أخوها المريض بالسل.

ومثلها رواية (عشيقة حبيبي) 1965 المكرسّة للحب أيضاً. فبطلتها (نوال) تتسكع في المدينة وتتذكر حبيبها الأول الذي رفضها من أجل فتاة غنية، فرفضت هي الخطّاب، ولكنها وقعت في حب (فريد) الذي يحب بدوره عجوزاً فرنسية تدرّ عليه أموالها.

ولعل رواية (وداعاً يا أفاميا) هي أنصع نموذج للرواية الرومانسية، لأنها قصة حب حارة، ووصف للطبيعة الخلابة في مدينة (أفاميا) الأثرية حيث كانت البعثة البلجيكية تنقّب عن الآثار. وقد

رسم رسّامها (سكاربا) لوحة للفتاة القروية (نجود) التي حاول تقبيلها. فمانعت، فرأتهما (ندى) زوجة أبيها، فهرعت إلى القرية لنشر الفضيحة، فاضطرت نجود إلى الهرب خشية القتل الذي ستلاقيه فاختبأت في الغاب، ثم وصلت إلى غابات الفرنلق حيث اعترضها ضبع حاول افتراسها. ودارت بينهما معركة. وجدها بعد ذلك (سعد) على باب كوخه مدمّاة، فأسعفها حتى شُفيت جروحها. وقد أحبها وأحبته. وعندما عفّ عنها ظنّت أن ذلك لكونها بدوية لم تصل إلى مستواه الحضاري، فهربت منه أيضاً.

وقد أشاد النقاد والأدباء بهذه الرواية لما وفّرته من قيمة فنية وإمتاع جمالي يتجلّى فيه التألق الرومانسي، والتأنق الكلاسي في وصف الكاتب للوحات الريف الطبيعة، وفي شخصية (نجود) الفتاة التي تمثّل براءة الطبيعة وطهرها. وفي إيثار قيم الكرامة والنجدة والشهامة في الريف، وفي المبالغات المفرطة التي جاء بها الكاتب. كما يتجلّى التأنق الكلاسي في تقطيع الرواية إلى فصول، وكل فصل إلى مشاهد سينمائية من مثل: (صراع في الوادي)، و(التمثال يغتسل)، و(في صميم الغابة)... حيث يصف خلفية كل مشهد بعناية مسرفة. كما يتجلّى في القطع السينمائي، حيث يترك نجود في صراعها مع الضبع في الغابة، لينتقل فجأة إلى كازينو اللاذقية يصوّر القوم في لهوهم ورقصهم، وفي تدخل (الكاتب) أحياناً كما في مثل قوله مخاطباً قارئه: "مسكينة نجود. لقد صرفتكم حفلة الرقص عنها. يالكم من ماجنين لا تبالون أأكلها الوحش أم أطار صوا بها الرعب".

3-الاتجاه الواقعي والواقعي الاشتراكي، ويتجلّى في روايات أديب النحوي الذي عرض فيها أهم الأحداث الوطنية والقومية. وإذا كانت الواقعية قد انطلقت في سورية في الخمسينات مع تأسيس (رابطة الكتّاب السوريين) التي تطوّرت إلى (اتحاد الكتّاب العرب) عام 1958 فإنها اتسمت بفضح عيوب العلاقات الرأسمالية، حيث صوّروا الحياة الاجتماعية على طبيعتها. لكنهم عجزوا عن اكتشاف القوى التي يجب أن تقود المجتمع نحو حلّ تناقضاته، مما دفعهم إلى التشاؤم واليأس الذي قتل لديهم كل أمل بإمكانية الإصلاح. حتى هلّت (الواقعية الاشتراكية) فناصرت الطبقات المسحوقة، وقادت نضال الشعب. ومثالها في الرواية السورية: نبيل سليمان، وهاني الراهب، وحنّا مينة الذي سمّى نفسه (كاتب الفرح والكفاح). ومثالها في الرواية الحلبية أديب النحوي الكاتب القومي والطبقي الملتزم بمصالح الجماهير الكادحة، والذي تعرّض للسجن والطرد بسبب مواقفه السياسية. ثم أصبح وزيراً في عهد الثورة (عام 1970). وقد تجلّت أفكاره وقناعاته في روايته (جومبي) في تصويره لنضال الطبقات الشعبية، ضد الانفصال من خلال (بكور صايات) مختار حي (باب المقام) بحلب، ووصفه الواقعي للمظاهرات المندّدة بالانفصال، وقد شبّهوه بـ (جومبي) قاتل المناضل الأفريقي لومومبا رئيس الكونغو. ولم يعلموا أنه يخفي وحدويته بناء على أوامر منظمته الحزبية. وأن أعماقه تضجّ بالوحدة أكثر منهم جميعاً. وفي روايته (عرس فلسطيني) مزج بين القضية القومية والقضية الاشتراكية، والبعد الوطني بالبعد الاجتماعي، ورأى أنه لا حلّ لمشكلة الفلسطينيين سوى الفداء والتضحية.

4-الاتجاه التجريبي، ويتمثل في نتاج وليد إخلاصي الذي ظل طوال حياته الأدبية يجرّب في الاتجاهات الفنية.

وروايته الأولى (شتاء البحر اليابس) 1965 أبلغ مثال على ذلك، فهي مجموعة حكايات مفككة، وغير مترابطة: فهناك طفلة تحت عجلات سيارة،

-انطلقت الواقعية في سورية في الخمسينيات، واتسمت بفضح عيوب العلاقات الرأسمالية، وصور كتابها الحياة الاجتماعية على طبيعتها، لكنهم عجزوا عن

و(عزيز) الفنان في الإسكندرية تراوده فكرة الانتحار، بسبب عدم جدوى حياته، وبسبب فقدانه (ليلى). وهنالك (لوتشيا) الفتاة الإيطالية العاملة في مخزن، والتي هربت عندما حاول صاحب المخزن افتراسها.

و(فتى الشام: أحمد) الذي يدرس الهندسة نهاراً، والموسيقى ليلاً، و(أم هاني) اللبنانية التي خاصمت (مديحة) زوجة ابنها لأنها عاقر. و(سعاد) الطالبة الجامعية المتمردة التي سقطت في شباك (إحسان) كاتب المراهقين الذي ساعدها لتصبح ممثلة، والذي أنّبها لأنها رفضت أن تسلم نفسها للمخرج، مؤكداً لها (إن الحياة للأقوياء. والمبادئ هراء).

والرواية كلها خيبة وأحزان، وتراجيدياً مستمرة: الفنان الذي يلازمه قبحه، و(سوزان) الطفلة الحزينة بلا أب، والأم التي تخلّت عن زوجها المقعد وهربت مع عشيقها. ولا تملك الشخصيات سوى الضياع والعدم واللامبالاة: "ما الفائدة في أن يحب الإنسان، في أن يؤمن ويقرأ ويعلّق المبادئ على صدره. وهي بذور وجودية ستنتش في رواياته التالية وتزهر.

ولعل أقرب وصف لهذه الرواية أنها رؤية غنائية وشاعرّية. ولا تنطبق عليها تسمية (رواية) إلا إذا أراد الكاتب منها أن تكون (بدعاً) في مطلع تأثرنا بالتقنيات الروائية الحداثية، فضرب صفحاً عن العلاقات المنطقية، وروى حوادث دون مقدمات، وسرداً دون روابط.

5-الاتجاه الوجودي الذي أشاعته مجلة (الآداب) البيروتية عندما نشرت في الستينات ترجمات عن أدب سارتر، وكامو، وسيمون دي بوفوار، وغيرهم من أعلام الأدب الوجودي، ويبدو أن الاتجاه الوجودي في أدبنا الروائي قد سار في ثلاثة محاور: المحور الأول يمثله وليد إخلاصي في رواياته التي كتبها في السبعينيات: (أحزان الرماد) و(أحضان السيدة الجميلة): ففي (أحزان الرماد) 1969 يصوّر البورجوازية الصغيرة في سلبيتها وأزمتها، من خلال (أحمد) الشاب الريفي الذي تعلّم في المدينة، ثم عمل موظفاً في إحدى شركاتها، لكنه ظل منبتّ الصلات مع الآخرين، وصورة من صور الاغتراب المرضية. فعزلته جدار أصّم، وهو يصطنع أزمات نفسية وجودية في ثرثراته عن الموت، ويتفرّج على المظاهرات العمالية، بسلبية عاجزة عن المشاركة والفعل. وعلى شاكلته أصدقاؤه: فهم ثرثارون، عاجزون رواد مقاهٍ.

-الاتجاه الوجودي في الرواية أشاعته مجلة "الآداب" البيروتية عندما نشرت في الستينيات ترجمات عن أدب سارتر، وكامو، وسيمون دي بوفوار، وغيرهم من أعلام الأدب الوجودي.

وعندما يحاول أحدهم (صلاح) أن يكون جريئاً فإنه يُعتقل. ومثله (زينب) التي تكاد تكون صورة طبق الأصل عنه.

فهي مطلّقة من زوجها الضابط البحري الذي تدينه برغبته في تحرير الوطن.

والرواية أقرب إلى (الرواية النسبية) التي جاء بها (لورنس داريل) في رباعيته (الإسكندرية) حيث تشكل الرواية من خلال رؤية أبطالها المتناقضة على الأحداث الواحدة. فكلٌ له رؤيته الخاصة المنبثقة عن موقعه. ولقد استفاد فيها الكاتب من تجربة (تعدد الأصوات) في الرواية الواحدة. وكما عكست هذه الرواية إشراف بطلها على الانهيار، فإن بطل روايته (أحضان السيدة الجميلة) 1969 ينتهي إلى الانتحار بسبب العقد النفسية التي تنهشه فهو (إسماعيل) أستاذ الفلسفة، الأربعيني، العزب، الذي كان في شبابه يسارياً. شارك في مقاومة الفرنسيين، ولكنه باع رفاقه بعد ذلك لينجو من تعذيب الحكم الوطني. فبات يكرّر مفردات القلق، والضياع، والحيرة والغربة، واليأس، وغير ذلك من المفردات التي كانت متداولة في الأدب الوجودي. أما (السيدة الجميلة) فهي مدينة حلب التي عاش الكاتب في أحضانها بعد هجرته إليها من الإسكندرية.

والمحور الثاني في الاتجاه الوجودي يمثله مطاع صفدي الذي حاول التوفيق بين الأفكار الوجودية والأفكار القومية. وأضفى القلق الوجودي على القلق القومي، وحوّل حرية الاختيار الفردية في الوجودية إلى التزام قومي وتصرف بالأفكار الوجودية باختيار اقتطافي، كما نجد في روايتيه: (جيل القدر)، و(ثائر محترف).

والمحور الثالث في الرواية الوجودية يمثله جورج سالم في روايته (في المنفى) 1962 التي مزج فيها الأفكار الوجودية بالأفكار الميتافيزيقية، حين صوّر معلم مدرسة يُعيّن في قرية غريبة لا يُكلّم فيها الناس بعضهم بعضاً. وقد سيطر على هذه القرية حاكم خفي لا يراه أحد. تسانده مجموعة من (الأعيان) الذين يحيون لياليهم في ملهى مغنية غامضة. وعندما يقتحم المعلم (حرمهم) هذا تقع المغنية في حبه. ويموت تلميذ غرقاً، فيُتّهم بقتله، ويُقاد إلى مكان مهجور، حيث يُرجم بالحجارة حتى الموت.

ومن الواضح أن هذه القصة رمزية وخيالية. وأن تفسيراتها متعددة: فقد يكون الحاكم هو القدر، والمغنية هي الغريزة الجنسية والمعلم هو المعرفة. والتأثيرات الوجودية واضحة في الرواية، ولعلها ترقى أيضاً إلى فلسفة الضياع واللاانتماء التي نجدها عند كولن ولسن في كتابه (اللامنتمي) وعند فرانز كافكا. إذ تذكرنا هذه الرواية برواية (المحاكمة) لكافكا، حيث تشترك مفهومات الخطيئة والبراءة والعذاب الإنساني في الروايتين، وحيث يتشابه البطلان:

المعلم، وك: فكلاهما غريب، ومُدان سلفاً دون أن يدرك السبب: فالمعلم مُطارد ومن قبل حاكم القرية المجهول، وك تُطارده سلطة محكمة محاطة بالأسرار. كما أن البطلين يُظهران جرأة في تحدّي السلطة الغامضة انط
بأنهما غيرُ مذنبين. وقد كان مد

أعدم المعلم بالرجم. وأُغمدت سكين وحشية في قلب ك.

6–الاتجاه الرمزي، ويتجلّى في التعبير غير المباشر عن طريق الرموز والدلالات في المفردات والتراكيب والإطار العام. نجد ذلك في رواية (السرطان) لنهاد سيريس، وفي رواية (جمر الموتى) 1991 لنضال الصالح حيث يكشف الكاتب تناقضات الواقع من خلال مستويين سرديين: الأول تقريري مباشر، والثاني رمزي دلالي. ففي الأول المباشر يقوم صراع بين الطليعة العمالية الثورية ذات المبادئ الوطنية والتي يمثّلها الجد والأستاذ والحاج وغيرهم، وبين الشرائح البورجوازية الطفيلية التي تتاجر بكل شيء، ويُمثلها البيك وأبو شادي والمزراب وغيرهم.

وعلى الرغم من تعدد الرواة، فإن السرد الأساسي يقوم به (الراوي) بضمير المتكلم، ويتجسّد في شخصية (أحمد) محور الأحداث، وابن عامل النسيج الذي قضى والده في صراع مع ربّ العمل دفاعاً عن حقوق العمال، بتوجيه من الأستاذ (العمري) المثقف الثوري الذي يشكّل وعيه الأيديولوجي.

ويبدو أن الموقع الأيديولوجي المتحيّز والصريح للراوي (المؤلف) دفعه إلى التماهي مع شخصياته، مما حوّله إلى مجرد أقنعة مفضوحة لصوته وموقعه. وبذلك فإنه يُلغي وجودها ليقدّم وجوده بدلاً منها (نذير جعفر –رواية القارئ ص 100). وهذا ما نجده في قول الجد عن (المصيطبة) وأهلها: "لم يكن أهل المصيطبة يعرفون غير بيك واحد. هذه الأيام يولد كل صباح مئات البيكوات. يفقسون مثل الأفاعي الصغيرة، ثم يتحوّل كل واحد منهم إلى حوت يريد أن يبتلع كل شيء. وعندما لا يرى شيئاً فإنه يبتلع الحيتان الأصغر منه. والحيتان الأصغر تبتلع الأفاعي. – مة الدراويش –ص12".

– يمثل مطاع صفدي الاتجاه الوجودي الذي حاول التوفيق بين الأفكار الوجودية والقومية.

- يتخذ الصراع في المستوى الرمزي أبعاداً دلالية فينشب بين الاستعمار والشعب.

وأما المستوى الثاني الرمزي فإن الصراع فيه يتخذ أبعاداً دلالية أخرى حيث ينشب بين الاستعمار والشعب، وتبدو فيه الشخصيات رمزية: فـ (جيرار) الكابتن في جيش الاحتلال الفرنسي، والذي قطع ساق الحاج فارس تشفياً، يعود، في عهد الاستقلال، دبلوماسياً، ليسرق آثارنا وتاريخنا و(جمر موتانا). ومن هنا تسمية الرواية. وإذا كان (أحمد) قد استطاع قتل جيرار فإنه ما يزال بيننا أكثر من جيرار من العملاء والمرتزقة. وبهذا ترتفع (المصيطبة) من مجرد حي إلى مكان مجازي يشمل الوطن كله.

وهكذا يتداخل المستويان: المباشر، وغير المباشر، والإخباري والرمزي، ويتكاملان.

7-**الاتجاه الأسطوري**، وهو اتجاه حداثي يستلهم الأسطورة، أو يصنعها، وعلى الرغم من أن استلهام الأساطير قد تمّ توظيفه في الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر والمسرح، فإنه ما يزال في بداياته في الجنس الروائي. ومع ذلك فإننا نجد في الرواية الحلبية نصّين لوليد إخلاصي، حاول فيهما خلق أسطورة، أو أسطرة الواقع، وذلك في روايتيه (باب الجمر) 1985، و(دار المتعة).

في (باب الجمر) شخصية (الرأس) التي عمرها ثلاثة قرون وما تزال حيّة تمثل البطش والقوة. تلحق بها شخصيات طفيلية من مثل (ديبو الشختورة). وفي مواجهتها شخصيات مثل (الصالحاني) و(النسّاج) كمحور يمثّل الخير والحق والحرية... وهنالك محور ثالث هو (محبّة الجمر) وهو شخصية نموذجية: تكلّم في المهد، وحفظ جزء عمّ في السنة الثانية من عمره، وخطب في الناس وهو ابن خمس سنين، وخاطب الحيوانات والنباتات والطيور. إنه المثل الأعلى/الفكرة لا النموذج.

والرواية رحلة بحث على (باب الجمر) وهي تسمية وهمية لأحد أبواب حلب، قيل إنه مدفون تحت أطباق الثرى.

ويمزج الكاتب بين الحقيقي والخيالي/والواقعي والأسطوري في مبالغات وتناقضات لا تنتهي، وصراعات بين الشخصيات المحورية ينزع الكاتب فيها إلى حلّ التناقض وتناقضات لا تنتهي، وصراعات بين الشخصيات المحورية ينزع الكاتب فيها إلى حلّ التناقض بين الواقع والمثال، بابتداع هذه الشخصيات الأسطورية ذات القوة الخارقة ليجعلها تقف في مواجهة (الرأس) الأسطوري هو أيضاً.

وكذلك رواية (دار المتعة) فهي أيضاً خلق لأسطورة جديدة تستمد عناصرها من التاريخ ومن الواقع الاجتماعي، حيث يكتسب هذا الواقع أبعاداً أسطورية. ويتداخل الوعي واللاوعي، والحلم والذاكرة في خلق الشخصيات والأحداث، وتقوم حبكتها على بحث (جواد) عن أبيه المفقود (عبد الكريم) فيلتقي (أسمهان) صاحبة (دار المتعة)، و(الصارم) رئيس جمعية الهداية إلى السبيل القويم، و(الجوهري). أليست هي فكرة رواية (الطريق) لنجيب محفوظ، حيث يبحث فيها (صابر) عن أبيه. وفي (طريق) البحث يلتقي بـ (كريمة) التي تقدّم له الحب والجريمة طريقاً للخلاص، و(إلهام) التي تقدّم له العمل والحب طريقاً آخر للخلاص؟

أما السرد فيتابع بصيغة (الراوي) الغائب (هو) العارف بكل شيء، وأحياناً بصيغة الراوي المتكلم، عبر نسق زمني متقطع في سيره الهابط من الحاضر إلى الماضي، والصاعد من الحاضر إلى المستقبل، ثم يتوسّع السر وتتناسل القصة بإقحام قصص قصيرة داخل القصة الأساسية، كقصة سليمان الحلبي وكليبر، وقصة يوسف بن أيوب، وقصة المذنّب هالي، وقصة المعمّرين الثلاثة... إلخ وهو استلهام حكائي من (ألف ليلة وليلة) في تقنيتها الدائرية المتداخلة.

- التداخل بين الواقعي والمتخيل/ والوهم والحقيقة نجده في معظم القصص القصيرة التعي كان يرويها جواد لأسمهان صاحبة دار المتعة.

وفي هذا المناخ الواقعي /الأسطوري تلتبس الرؤى والأحداث والشخصيات، مما يسمح بتعدد احتمالات التأويل القرائي فهل كان هدف الكاتب في الإغراق بالرمز الأسطوري هو تجنّب المساءلة، وهو القائل على لسان إحدى شخصياته: "يهدف إلى التمويه كي لا يُدان"؟ وهذا التداخل بين الواقعي والمتخيل أتاح له ذلك: فقد أخذ الكاتب من تاريخنا الحديث شخصية (سليمان الحلبي) الذي قتل الجنرال الفرنسي (كليبر) في مصر. فنسج حوله حكاية (فانتازية)، وأجرى السرد على نسقين متوازيين أولهما واقعي تقريري يقوم على سرد الحادثة التاريخية المعروفة، والثاني (فانتازي) حيث يزور (كليبرُ) (سليمانَ) الذي كان سبباً في شهرته، وهذا التداخل بين الواقعي والمتخيّل /والوهم والحقيقة نجده في معظم القصص القصيرة التي كان يرويها (جواد) لـ (أسمهان) صاحبة (دار المتعة) التي هي وكر للدعارة، تستقطب ذوي المناصب والثروات، لا سيما وأنها شُيّدت فوق (تل المذابح) الذي يعرّي السلطات المتعاقبة، ويفضح جرائمها.

و(أسمهان) التي تدير الدار تدير أيضاً عقول الرجال، وتهيمن على المدينة بسلطتها على حكّامها. إنها الشيطان الذي يزّين للناس حبّ الشهوات، وقد اختفى الأب (عبد الكريم) في أحد دهاليز دارها. وكاد يختفي ابنه (جواد) أيضاً لولا أنّه غلّب نداء العقل على نداء الجسد، ووظّف قدرته على نسج الحكايات لها، فتبادلا المواقع: لقد كانت (شهرزاد) هي التي تروي لشهريار حكاياتها. فإذا سكتت ماتت. أما هنا فشهريار هو الذي يروي لشهرزاد، فإذا سكت مات.

وهنا ينبغي علينا أن نسكت عن (الكلام المباح).

- هوامش:

مسلسل	الروائي	الرواية	سنة إصدارها
1-	أديب النحوي (1926)	1-متى يعود المطر	1960
		2-جومبي	1966
		3-عرس فلسطيني	1969
		4-تاج اللؤلؤ	1980
		5-سلام على الغائبين	1981
		6-آخر من شُبّه لهم	1991
2-	أحمد زياد محبّك (1949)	1-الكوبرا تصنع العسل	1996
3-	بشير فنصة (1917)	1-برج الصمت	1975
		2-النوافذ المغلقة	1977
		3-رسالة الراح والأرواح	1981
4-	جورجيت حنّوش (1930)	1-ذهب بعيداً	1961
		2-عشيقة حبيبي	1964
5-	جورج سالم (33 -1976)	1-في المنفى	1962
6-	شكيب الجابري (12 -1996)	1-نهم	1937

		2–قَدَر يلهو	1939
		3–وداعاً يا أفاميا	1961
7–	ضياء قصبجي (1939)	1–امرأة في دائرة الخوف	1985
8–	عبد الرحيم الشلبي (22 –1992)	1–قبل أن تؤذن الديكة	1971
		2–الجائع إلى الإنسان	1973
9–	فاضل السباعي (1929)	1–ثم أزهر الحزن	1963
		2–ثريا	1963
		3–الظمأ والينبوع	1964
		4–رياح كانون	1968
		5–الطبل	1992
		6–بدر الزمان	1992
10–	فيصل خرتش (1952)	1–موجز تاريخ الباش	1991
		2–أوراق الليل والياسمين	1992
		3–تراب الغرباء	1992
		4–مقهى المجانين	1995
		5–خان الزيتون	1995
11–	محمد الراشد (1940)	1–غروب الآلهة	1961
		2–المحمومون	1965
12–	محمد أبو معتوق (1950)	1–شجرة الكلام	1991
		2–جبل الهتافات الحزين	1992
		3–الأسوار	1994
13–	مظفّر سلطان (11 –1991)	1–المفتاح	1984
14–	نضال الصالح (1957)	1–جمر الموتى	1992
15–	نهاد سيريس (1950)	1–السرطان	1987
		2–الكوميديا الفلاحية	1990
		3–رياح الشمال ج1	1989
		4–رياح الشمال ج2	1993
		5–حالة شغف	1998
16–	نهاد رضا (1927)	1–منافسة في باريس	1978
17–	نيروز مالك (1946)	1–زهور كافكا	1998
18–	وليد إخلاصي (1935)	1–شتاء البحر اليابس	1965

		2–أحضان السيدة الجميلة	1969
		3–أحزان الرماد	1975
		4–الحنظل الأليف	1980
		5–زهرة الصندل	1981
		6–بيت الخلد	1982
		7–باب الجمر	1985
		8–دار المتعة	1991
		9–ملحمة القتل الصغرى	1994
19–	أصحاب الواحدة الذين نسيهم النقد الأدبي: عبد الوهاب الصابوني	1–عصام	1953 .....
20–	عبد الرحمن البيك	1–المعذبون في الحب	1953
21–	عبد الإله يحيى	1–الألوهة والخطيئة	1965
22–	خالص الجابري	1–قف أنا دخيلة عليك	1969
23–	إدمون بصّال	1–شخصيات تمرّ وانسان يعيش	1959

2–صدور روايتين في الخمسينات، وسبع عشرة رواية في الستينات، وست روايات في السبعينات وإحدى عشرة رواية في الثمانينات، وتسع عشرة رواية في التسعينات.

❑❑❑

مازوش:

هجرة الاسم وسطوة النسيان

د.محمد لطفي اليوسفي

- 1 -

في نهاية القرن الماضي كانت شهرة ليوبولد فون ساشير مازوش قد طبقت الآفاق وذاع صيته وصيت رواياته في الأرض قاطبة. وفي سنة 1888 كتب في دوريّة "المجلّة الزرقاء" متحدّثاً عن طفولته باعتبارها المرحلة التي حدّدت رؤيته للعالم ومدّته بالمواد والموضوعات التي ما فتئ يستلهمها ويصوغها في كتاباته كلّها. وفي هذا المقال كشف مازوش عن الأسرار التي دفعت به إلى كتابة روايته "الفينوس الملتحفة بالفراء"، فحدّث هكذا: "منذ نعومة أظفاري أيام كنت طفلاً صغيراً كان عندي ميل جارف إلى كلّ ماهو قاس وفظيع. وكان هذا الميل عبارة عن إحساس ينتابني فأشعر معه بقشعريرة غريبة ونشوة عارمة. وكنت، مع ذلك، أملك روحاً مفعمة بالشفقة والهشاشة، فما كنت لأقدر على أن أؤذي ذبابة. وكثيراً ما كنت أجلس في ركن معتم منزوٍ بدار عمّتي الكبرى حيث أطالع أساطير القديسين بشراهة كبيرة. وكانت الويلات التي تعرّض لها الشهداء في تلك الحكايات تروّعني وتجعلني محموماً... ومنذ العاشرة من عمري عندي مثل أعلى. لقد صرت متّيماً بعشق إحدى قريبات والدي. فلنسمّها زنوبيا. وهي أبهى امرأة في المقاطعة وأكثرهن استهتاراً...".

****لم يختر مازوش اسم زنوبيا من قبيل الاتفاق، أو رغبة في التكتم على اسم قريبته التي أضرمت جميع أيام طفولته بنار لا تطفأ. إن اسم زنوبيا قد اقترن، تاريخياً، بالدلالة على الجميل، المهيب، على الأنوثة والسلطة، السلطان والقوة.***

لم يختر مازوش اسم "زنوبيا" من قبيل الاتفاق أو رغبة في التكتّم على اسم قريبته التي أضرمت جميع أيّام طفولته بنار لا تطفأ. إن اسم زنوبيا قد اقترن، تاريخياً، بالدلالة على الجميل والمهيب، على الأنوثة والسلطة، السلطان والقوّة، لم تكن زنوبيا مجرّد ملكة. بل كانت تجسيداً للأنوثة والقوّة وقد اتّحدتا. إنها رمز. قناع هي. جزء من الفريد الذي يظلّ يعاود الظهور في الأمكنة كلّها، وفي العصور جميعها ما يفتأ يعود ويلهب خيال بني البشر. لذلك يرسم مازوش لقريبته التي أسرت قلبه منذ نعومة أظفاره، قريبته تلك المرأة المجسّدة للأنوثة الصاعقة، الأنوثة المغوية التي لا تقاوم، صورة تجمع إلى الجمال المهابة والقسوة.

يكتب في مقال له بعنوان "أشياء من حياتي" جازماً: "لكم كنت أكره هذه المخلوقة، وأحبّها الحبّ كلّه في الآن نفسه. إنها لتبدو، بجمالها المتوّحش العنيف كما لو أنها إنما خلقت كي

تدوس بقدمها على عنق الإنسانية جمعاء بكلّ صلف... وسأكتشف، بعد ذلك بوقت طويل، الإشكاليّة التي ستقودني إلى كتابة روايتي "الفينوس الملتحفة بالفراء". فلقد اكتشفت، بادئ ذي بدء، التضايف الغريب بين القسوة والنشوة، ثم اكتشفت الضغينة القائمة بين الذكر والأنثى، تلك الضغينة التي تتراجع إلى حين تحت مفعولات الحبّ، ثمّ تعاود الظهور بعنف هائل، فتحوّل أحد الزوجين إلى مطرقة وترغم الثاني على الاضطلاع بدور السندان".

- 2 -

والناظر في روايته "الفينوس الملتحفة بالفراء"، يلاحظ، في يسر، أن المرأة التي عصفت بقلبه طفلاً هي التي عاودت الظهور في الرواية بكلّ قسوة وهذا لا يعني طبعاً أن رواية مازوش مجرّد محاكاة للواقع أو أنها تنتمي إلى التيار الواقعي، وإنما يعود ذلك إلى قناعة بنى عليها ساشير مازوش مجمل نتاجه الإبداعي وعبّر عنها قائلاً: "أعتقد أن كلّ عمليّة خلق في الإبداع الفني إنما تشرع في التشكّل بالطريقة نفسها التي تشكّلت حسبها في خيالي صورة هذه المرأة المغوية. فثمة في ذهن كلّ واحد منا استعداد فطري للوقوع على موضوع مّا لم يقع عليه غيره من الفنانين، ثم تنضاف إلى ذلك الاستعداد الأوّلي للمواد التي يزخر بها واقع المؤلف وحياته، فتمدّه بالوجه المجسد للنموذج الذي كان يحمل صورة عنه في خياله، أعني تلك الصورة التي تظلّ تشغله وتفتنه وتأسره".

والثابت أيضاً أن هذه المرأة التي عرفها مازوش طفلاً هي التي ستحدّد مصيره إلى الأبد، وستدفع به إلى استكشاف منطقة ليلية معتمة من الذات البشريّة وتضعه في حضرة نزعة شيطانيّة متأصّلة في صميم الكائن البشري، أعني النزعة التي ستسمّى المازوشيّة. ولم يكن هذا الاستكشاف دون نتائج، لقد كانت الضريبة التي دفعها ليوبولد فون ساشير مازوش قاسية ومجحفة: السقوط في هاوية النسيان.

- 3 -

فعلى عجل سيُنسى هذا الرجل الذي خبر عنف الرغبة الجارفة في إيلام الذات وتعذيبها، الرجل الذي عرف كم هي دقيقة ومرهفة العتبة الفاصلة بين الوجع واللذة وبالمقابل سيُستَغلّ اسمه لتشخيص الحالة المسمّاة: المازوشية. وستمحى أعماله من ذاكرة الجميع تقريباً، رغم أن هذه الأعمال كانت قد لاقت شهرة واسعة عند نشرها. لقد تخطّت شهرة مازوش اللغة الألمانيّة، وذاع صيته وصيت رواياته في فرنسا فاحتفت به باريس، وكرّمته، وخلعت عليه وسام الاستحقاق الأدبي. وتنافست دور النشر في فرنسا وفي أمريكا على نشر ترجمات أعماله. لكنه حين مات سنة 1895 وهو في الستين من عمره كان مثقلاً بالهمّ لأن مؤلّفاته التي ملأت الدنيا صارت نسياً منسيا.

***

إنها هجرة الاسم إذن.

لقد منح مازوش اسمه إلى علم النفس وسقط هو في عتمة النسيان.

***

كان مازوش مأخوذاً بمحنة الإنسان، بخفاياه، بمصيره، باللعنة التي مافتئت تلاحق الجنس البشري. لذلك نذر حياته للدفاع عن المقهورين. فساند الانتفاضات التي كانت تهزّ الامبراطوريّة النمساويّة المجريّة. وناصر الفلاحين. وكتب محتفياً بالغرباء، بعابري السبيل، بالمختلفين. لقد وقف مسانداً الأقليّات فجمع حكاياتهم وخرافاتهم. وتوالت كتبه الممجدّة لعبقريّة الأقليّات: خرافات من أوروبا الوسطى /خرافات من المجرّ/ خرافات من بروسيا... الخ. لم تكن

في ذهن كل واحد منا استعداد فطري للوقوع على موضوع ما لم يقع عليه غيره من الفنانين، ثم ينضاف إلى ذلك الاستعداد الأولي للمواد التي يزخر بها واقع المؤلف وحياته، فتمده بالوجه المجسد للنموذج الذي كان يحمل صورة عنه في خياله.

عمليّة مناصرة الأقليّات راجعة إلى اختيار سياسي محدّد، بل كانت موقفاً قادماً هو الآخر من بعيد، من ماضي ليوبولد، ومن نداء الدماء في عروقه. فهو ينحدر من سلالة قائمة على مزيج يكاد يكون فريداً. فأسلافه هم مزيج من الصقالبة والإسبان والغجر.

لذلك أيضاً حاول في مؤلفه "وصيّة قابيل" أن يكتب ملخص الجرائم والعذابات التي تشكّل مجمعاً لذاكرة بني البشر. غير أن الكتابة سرعان ما كفّت عن كونها تأريخاً وتلخيصاً لتلك الجرائم والويلات وتحوّلت إلى إشهاد على أن القسوة والفظاعة والوحشيّة التي ما فتئت تدير أقدار الناس ومصائرهم ليست سوى قناع. بل إنها مجرد مظهر خارجي وراءه يكمن السرّ الرهيب ملتحفاً بالغياب: ففي أحضان الطبيعة وقدّام اللامبالاة التي تقابل بها أوجاع بني البشر، وفي البراري الموحشة الممتدّة كالوجع البشري الذي لا ينتهي، وأمام الجمود القاسي لأمٍّ لا تحرّك ساكناً ولا يرفّ لها جفن أو تدمع عين، يقف قابيل على الحقيقة المرعبة، ويكتشف مصيره العاتي، ويدرك أن قسوة الأمّ وفظاظتها وجمودها ليست سوى أمارة على الويلات التي منها سيطلع الإنسان الجديد، إنسان العصور الحديثة مدجّجاً هو الآخر بالضغينة والويل.

كان مازوش مأخوذاً بمحنة الإنسان، بخفاياه، بمصيره، باللعنة التي ما فتئت تلاحق الجنس البشري لذلك نذر حياته للدفاع عن المقهورين.

- 4 -

إن ما حدث لهذا الروائي الذي شهد أعتى مايمكن أن يبتلى به كاتب في كلّ العصور: أعني هجرة اسمه وسقوط أعماله في عتمة النسيان من جهة وإلحاقه على نحو تبسيطي فجّ بالماركيز دي ساد من جهة أخرى، هو الذي جعل جيل دولوز يكتب متأسّياً على مصير ليوبولد فون ساشير مازوش: "إن قراءة مازوش أمر ضروري. وإنه ليس من الإنصاف في شيء أن لا نقرأ مازوش في الوقت الذي يتحوّل فيه ساد إلى موضوع لكثير من الدراسات العميقة في النقد الأدبي وفي علم النفس. وهي دراسات تتجدّد به فيما هي تجدّده. وإنه ليس من الإنصاف في شيء أيضاً أن نعتبر مازوش مجرّد عنصر يكمّل ساد، أو مجرّد حجّة ودليل على أن الساديّة يمكن أن تتحوّل إلى مازوشة. إن عبقريّة ساد وعبقرية مازوش مختلفتان الاختلاف كلّه. وعالم كلّ واحد منهما لا صلة له بعالم غيره. ولا صلة أيضاً بين الأفانين التي يستخدمها كلّ واحد منهما في كتابة الرواية.... مازوش هذا الروح الصقلبي وريث الرومانسيّة الألمانيّة لم يعوّل في أدبه على الحلم الرومانسي بل استلهم النزوة وجميع القوى التي تؤجّج النزوة وسطوتها. إن مازوش هو المعلّم والسيّد العارف بكيفيّات استلهام النزوة وأفانين التشويق. وهذه التقنية في الكتابة كانت وحدها كفيلة بأن جعلت منه كاتباً عظيماً عرف كيف يتسلّل إلى الأسطورة ويلحق بها".

- 5 -

الزمن في وعينا يتقدّم خطّياً، حشد من الآنات التي يتلو بعضها بعضاً على نحو متعاقب لا يكلّ. لكنّ هذه الخطّيّة تظلّ مجرّد وهم، مجرّد انطباع. فلا الحاضر يحضر بالكلّ ولا الماضي يمضي نهائياً. بل إن الماضي كثيراً ما يتّخذ من الحاضر معبراً منه يتسلّل ويعاود الظهور ويشرع، بعد أن يغيّر من ملامحه، في ممارسة سطوته وتكريس سلطانه. وإذا ما كنّا نظنّه جديداً مفاجئاً في السلوكات والرؤى ليس سوى عودة متستّرة لما كان.

عن هذا الماضي الذي ما يفتأ يعاود الظهور ويشرع في العمل، يحدّثنا ليبولد فون ساشير مازوش هكذا: "مما لا يمكن أن أنساه ماحدث لي في مساء يوم الأحد ذاك. كنت في العاشرة من عمري. وكنت قد جئت لرؤية أولاد عمّتي الفاتنة. هكذا كنّا ندعوها . وألعب معهم. كنا قد مكثنا

وحدنا مع الخادمة. وفجأة دخلت الكونتيسة، عمّتي الفاتنة، شامخة رائعة ملتحفة بفراء زبلين (سنّور سيبريا). حيّتنا جميعاً وقبّلتني وكانت قبلاتها تجعلني أحلّق في السماوات، ثم خاطبتني صارخة: "تعال يا ليبولد، ستساعدني في خلع فرائي.". دون تردّد أو تباطؤ اقتفيت أثرها إلى غرفة النوم، وخلعت عنها الفراء الثقيل الذي كنت بالكاد أقدر على حمله، وساعدتها على ارتداء جاكيتتها المخمليّة الرائعة ذات اللون الأخضر المطعّم بالرمادي، وهي جاكيت تعوّدت أن تلبسها في البيت. ثمّ جثوت على ركبتيّ قدّامها كي ألبسها خفّها الصوفي المطرّز بخيوط من ذهب. وحين أحسست بقدميها الصغيرتين تتحرّكان في يديّ فقدت السيطرة على نفسي وطبعت عليهما قبلة محمومة. فما كان من عمّتي، في البداية، إلا أن ألقت عليّ نظرة طافحة بالدهشة، ثم انفجرت ضاحكة فيما هي تركلني ركلة خفيفة.".

. 6 .

هذه الحادثة هي التي ستلوّن رؤية مازوش للعالم. وهي التي ستحدّد جميع سلوكاته وتدفع به إلى كتابة روايته الشهيرة "الفينوس الملتحفة بالفراء". لم تكن هذه الحادثة مجرّد حدث إذن، بل كانت عصفاً... كانت زلزلة... كانت منعطفاً خطيراً في حياة ليبولد. ستنحدر من الوعي إلى ما وراءه وتواصل العمل في السرّ وتضع مازوش في حضرة منطقة ليليّة معتمة من الذات البشريّة. إنها ستمكّنه من التغلغل عميقاً داخل أغوار سحيقة، أغوار مدفونة هناك في أصقاع الذات فيكتشف تلك النزعة الشيطانية التي ستسمّى باسمه: أعني المازوشيّة.

لم يكن مازوش مولعاً بعلم النفس إطلاقاً. بل كان فنّاناً. كان روائياً مبدعاً. ولم يكن ليهتّم بتسمّية هذه النزعة التي لوّنت جميع سلوكاته واستبدّت بحياته وتحوّلت إلى موضوع رئيس عليه مدار أغلب رواياته. ولم يكن مازوش يدري أنه لم يكن يكتب تغريبته في الحياة، بل كان يمارس نوعاً من الهبوط المدوّخ إلى مناطق في الذات البشريّة لم يبلغها أحد من قبل.

بإيجاز: لقد كان ليبولد فون مازوش فنّاناً مأخوذاً بالنهايات والأقاصي. ومامن فنّان تحت الشمس إلا وهو يقيم بيننا مسكوناً برغبة المغني الأمهر، أورفيوس، في الهبوط عميقاً إلى أقاصي العالم السفلي، إلى الجحيم. غير أن الفارق بين محنة أورفيوس ومحنة ليبولد مازوش يظلّ، مع ذلك، واضحاً بيّناً. ذلك أن أورفيوس لم ينجح في الخروج بـ"يوريديكا" من ظلمات العالم السفلي إلى نور النهار. أما ليبولد فون مازوش فإنه قد تمكّن من النزول إلى منطقة الظلمات هناك حيث تربض الرغبة الشيطانيّة في إيلام الذات وتعذيبها العذاب كلّه، واستدرجها إلى ضوء النهار.

. 7 .

لم يبق صنيع أورفيوس دون عقاب. لقد تحدّى نواميس الحياة وقوانينها. فهبط إلى العالم السفلي ينشد اختطاف "يوريديكا" من مملكة هاديس، مملكة الدياجير، ويعود بها إلى الحياة. كان عقابه عسيراً: فلقد جعلته الآلهة يعيش موت زوجته مرّتين. مرّة حين لدغتها الحيّة. ومرّة ثانية حين وهبه هاديس حارس مملكة الموتى فرصة الخروج بها إلى نور الشمس، إلى الحياة، بشرط أن لا يلتفت إليها طيلة رحلتهما من عالم الموتى إلى عالم الأحياء. لكنّه ارتبك والتفت. فكان هو المسؤول عن موتها ثانية. لقد قضى عليها بأن تطوف في مملكة الدياجير إلى الأبد. أما هو فعاد إلى بلاده "تراقيا" كسير النفس، ممزّق الفؤاد، مثقلاً بالهمّ.

ولم يبق صنيع ليبولد فون ساشير مازوش دون عقاب هو الآخر. بل إن عقابه كان أكثر قسوة وأشدّ فظاظة، لأن مازوش لم يهبط إلى

مازوش هذا الروح الصقلبي، وريث الرومانسية الألمانية لم يعوّل في أدبه على الحلم الرومانسي، بل استلهم النزوة وجميع القوى التي تؤجج النزوة وسطوتها. إن مازوشت هو المعلم، والسيد العارف بكيفيات استلهام النزوة وأفانين التشويق.

لم يكن مازوش مولعاً بعلم النفس إطلاقاً. بل كان فناناً. كان روائياً مبدعاً. ولم يكن يهتم بتسمية هذه النزعة التي لونت

العالم السفلي، مملكة هاديس الموحشة، مثلما فعل أورفيوس، بل توغّل هناك عميقاً داخل الجحيم الملتحف بالغياب في أقاصي النفس البشريّة. وفي كلّ نفس بشريّة ثمّة الجحيم ذاته متسربلاً بالخفاء، ملتحفاً بالظلمات والدياجير. ثمّة في كلّ نفس بشريّة الجحيم نفسه والأبالسة ذاتها. ومن هناك، من تلك الأقاصي كثيراً ما تطلّ النزوعات والأهواء برؤوسها فتملأ بالشرور وبالويلات حياة بني البشر. كان الاكتشاف إذن، وكان لابدّ من العقاب.

ولم يكن المفكّر "كرافّت إيبينغ" يدري أنه حين استخدم روايات مازوش واستعار اسمه ليسمّى النزوع إلى تعذيب الذات: "المازوشيّة". لم يكن يدري . أنه كان ينزل بليبولد أشرس أنواع العقاب. ستصبح التسميّة متداولة يلهج بها الناس في الأرض قاطبة. أما مازوش فإنه سيسقط في هاوية النسيان. سيمحى ذكره وستمحى رواياته من ذاكرة الجميع تقريباً.

***

وإنه لأمر مدهش محيّر فعلاً، أن لا نعثر على أيّ ذكر لروايات مازوش ولا نجد أي أثر لاسمه ولمسيرته الحياتية حتى في الكتب والمؤلّفات التي تعنى بالبحث في المازوشيّة. إنها لعنة هاديس إذن. إنه انتقام حارس الجحيم الملتحف بالغياب في صميم النفس البشريّة.

***

حتماً لم يكن بإمكان ليبولد فون ساشير مازوش، وهو في أوج شهرته أن يتنبّأ بهذا القدر العاتي: السقوط في هاوية النسيان. لكنّه كان على وعي تامّ بأن للماضي على الحاضر سطوة عظيمة. وكان على وعي أيضاً بأن قدره كان قد حدّد، ورسمت جميع ضفافه وتعرّجاته، في مساء ذلك اليوم الذي عاش فيه تلك الحادثة التي ستلوّن رؤيته للعالم وتوقفه على الشفا الخطير، شفا الجحيم الملتحف بالغياب في أقاصي الذات البشريّة. لذلك يعمد في مذكراته إلى استدعاء تلك الواقعة، ويتوقّف عندها طويلاً، حتى لكأنه يهفو إلى التطهّر منها أو لكأنه يلتذّ بترجيعها لأنها هي التي قادته إلى الكتابة والفنّ.

***

إنّه يتفنّن في إيراد تفاصيلها فيحدّثنا هكذا: "وبينما كانت عمّتي الفاتنة تعدّ لنا لمجات شرعنا نلعب لعبة الغمّيضة، ولست أدري أيّ شيطان وسوسني أن أختبئ في غرفة نوم عمّتي وراء مشجب أثواب عليه علّقت العديد من الفساتين والمعاطف. في تلك اللحظة ذاتها سمعت ناقوس الباب يرنّ. وبعد برهة من الزمن، دخلت عمّتي إلى الغرفة وخلفها دخل شاب وسيم. ثم أغلقت عمتي الباب دون أن تحكم إغلاقه بالمفتاح وجذبت صاحبها بالقرب منها. ماكنت أفهم ماذا كانا يقولان أو ماذا كانا يفعلان، لكنني شعرت بقلبي يخفق الخفقان كلّه لأنني كنت على وعي بالوضعية الحرجة التي سأوضع فيها إن كشف أمري: إن افتضحت سيذهب الظنّ بهما إلى أنني رقيب يتجسّس..

استبدّت بي هذه الفكرة إلى درجة جعلتني أغمض عينيّ وأسدّ أذنيّ بأصابعي، وكدت أفضح نفسي بعطاس تملّكني ولم أقدر على السيطرة عليه حين فتح الباب بعنف فجأة، ومنه دلف زوج عمتي الذي اندفع إلى الغرفة مرفوقاً باثنين من أصدقائه. كان وجهه أحمر قانياً وعيناه تلتهبان غيظاً. وفيما هو يتردد لحظة وهو يتساءل حتماً أي العاشقين يوجعه ضرباً في البداية حذّرته زنوبيا. ودون أن تنبس ببنت شفة نهضت قفزاً، واندفعت أمام زوجها ولكمته في وجهه لكمة عنيفة. فترنّح. وسال الدم من أنفه ومن فمه. ورغم ذلك لم يبد على عمتي أن ذلك الصنيع قد شفى غليلها. فأمسكت سوطها ولوّحت به في الهواء، وأشارت إلى الباب مطردة زوجها وصديقيه.

فانتهز الجميع الفرصة وولّوا الأدبار. ولم يكن العاشق الشاب آخر من خرج بل كان سبّاقاً إلى الفرار.

وفي تلك اللحظة بالضبط سقط مشجب الأثواب اللعين على الأرض وانصبّ هيجان السيّدة زنوبيا كلّه على رأسي "عجباً هل كنت مختبئاً هنا؟.. خذ، هذا سيعلّمك عاقبة التجسّس..". عبثاً كنت أحمل نفسي حملاً على تعليل حضوري وتبرئة نفسي: ففي طرفة عين بطحتني على السجّاد، ثم شرعت فيما هي تمسك بي من شعري وتحكم شدّي واضعة ركبتها على كتفي، في جلدي بالسوط جلداً مبرّحاً... لكن لابدّ من الاعتراف بأنني قد أحسست، فيما أنا أتلوّى من شدّة الجلد الموجع الذي كانت المرأة الفاتنة تنهال به عليّ، بنوع من اللذّة يعاش ولا يوصف... وبعد زمن طويل سأستمدّ من هذه الحادثة الموضوع الذي عنه ستتولّد روايتي "الفينوس الملتحفة بالفراء".

. 9 .

سنة 1870 أصدر ليبولد فون ساشير مازوش رواية "الفينوس الملتحفة بالفراء". وفي السنة نفسها طبّقت شهرته الآفاق. لم تأتِ هذه الشهرة صدفة واتّفاقاً. فمنذ روايته المرأة الطّالق شرع مازوش في إرساء نمط من الكتابة يمحو المسافات التي تفصل عادة بين التاريخ والتصوّف، بين الجنس والسياسة، بين ماهو وجداني محض وماهو إباحي مفرط في التهتّك. لذلك جاءت رواية الفينوس الملتحفة بالفراء مكرّسة النمط نفسه. لكنّها مضت في الشوط بعيداً. لقد تشكّلت مأخوذة بالبحث عن السبل التي تجعل الكتابة الروائيّة تكفّ عن كونها محاكاة للواقع وتكفّ عن كونها مجرّد حكاية توازي الواقع، لتصبح نوعاً من القبض على الحياة في أشدّ لحظات توهّجها.

إن الكيفية التي تمكّن مازوش بواسطتها من ممارسة نوع من السفر داخل أشدّ المناطق عتمة في النفس البشريّة تشير، على نحو موغل في الخفاء، إلى أنه ينطلق من تصوّر خاص للفنّ الروائي. فالرواية، في نظره، لا يمكن أن تنال شرف التسميّة إلا متى تمكنت من أن تقول أكثر الأشياء أصالة وتضعنا في حضرة الحياة متوحّشة كما لو أنها تبدأ للتوّ. وهذا يعني أن الكتابة قد اهترأت وتحوّلت إلى تسليّة، إلى ثرثرة، ولا يمكن لها أن تستعيد لهبها وتستردّ خطرها إلى متى نذرت نفسها للمهمّات العظيمة. وأوّلها إنقاذ الحياة من الضجر الذي ما فتئ يمضي بالكائن نحو التفسّخ والتحلّل والبلى. ولا سبيل إلى تحقيق هذا الممكن الذي يبدو مستحيلاً إلا بالسفر داخل أغوار النفس البشريّة والترحال في أقاصيها بحثاً عن الطبيعة الأولى، بحثاً عن الأهواء والنزوعات والرغائب التي قمعت وأرغمت على التواري مخلّفة الكائن فريسة للضجر والحياة عرضة للبلى، للتفسّخ، للانحلال.

. 10 .

تقول "واندا" الشخصيّة المحورية المدعوة أيضاً "الفينوس الملتحفة بالفراء"، محدّثة الرواي الذي ستفتنه وتساعده على المضي قُدُماً إلى خرابه: "اللذّة المحض لم يعرفها إلا الإغريقيون القدامى. وهي في نظري المثل الأعلى الذي أهفو إلى تحقيقه لأنني لا أؤمن البتّة بهذا النوع من الحبّ الذي تدعو إليه المسيحية وفرسان الفكر المعاصرون. نعم، انظر إليّ مليّاً، إنني لأكثر شذوذاً من أشدّ الناس إيماناً بالبدع. أنا وثنيّة... والطبيعة لم تحفل إلا بذلك النمط من العشق الذي كان موجوداً في أزمنة البطولات تلك، أيّام كانت الآلهة نفسها تكتوي بنار العشق والهوى. في الزمان ذاك، كانت الرغبة تعقب النظرة، واللذّة تنقاد طيّعة وراء الرغبة".

***

إن الكيفية التي تمكن مازوش بواسطتها من ممارسة نوع من السفر داخل أشد المناطق عتمة في النفس البشرية تشير على نحو موغل في الخفاء إلى أنه ينطلق من تصور خاص للفن الروائي.

*يعمد الراوي إلى استعادة الأحداث والقصص الكبرى من الذاكرة، ويتأولها في ضوء كشوفاته. فيحدثنا، مأخوذاً بالحقيقة التي وقع عليها، عن مصارع العشاق ومصارع الأبطال باعتبارها لحظة نشوةٍ قصوى.

إنه نداء الأقاصي إذن

إنه السفر باتجاه النهايات

***

والفنّ، من هذا المنظور، ليس سوى مقدرة على الترحال باتجاه التّخوم. والرواية سرعان ما تنفتح على هذا التصوّر. لكنّها لا تقوله صراحة بل تومئ إليه إيماء من خلال الوقائع والأحداث، إذ سرعان ما يقع الراوي "سيفرين" متيّماً بحبّ "واندا" . "الفينوس الملتحفة بالفراء. وكما هو الأمر في كلّ حادث حبّ، ومثلما جرت به العادة يشرع كلّ من منهما في اطلاع الآخر على ماضيه ممعناً بذلك في استدراجه ونسج الشراك من حوله.

ـ 11 ـ

تحدّثت "واندا" عن طفولتها قائلة: "كان أبي رجل فكر. ومنذ نعومة أظفاري كنت محاطة بنسخ من تماثيل الفنانيين القدامى.... للأطفال عادة أ صدقاء مثل توم عقلة الإصبع، وصاحب اللحية الزرقاء، وسنديرلاّ، أما أصدقائي أنا فقد كانوا فينوس وأبوللو وهرقل". ويعمد "سيفرين"، هو الآخر، إلى اطلاع صاحبته على ماضيه وطفولته، فيلحّ على أنه افتتن مثلها بما كان في اليونان القديمة من بهاء. يحدّثها قائلاً: "منذ طفولتي المبكّرة، كانت قباب الكنيسة ومافيها من عتمة تجعلني أنقبض..... وكثيراً ماكان الهيكل المتلألئ وصور القدّيسين تملأني هلعاً. وبالمقابل كنت أتسلّل خفية إلى مكتبة أبي لأمتّع النظر بتمثال فينوس المنحوت من الجبس، كنت أجثو قدّامه على ركبتيّ وأتلو الصلوات التي علّموني إياها... أرسلوني إلى المدرسة منذ نعومة أظفاري... وسرعان ما ألفت آلهة اليونان وأنقدت إليها أكثر من انقيادي للمسيح، ومع باريس كنت قد قدّمت التفاحة القاتلة لفينوس، وكنت أرى طروادة تحترق وأرافق عوليس في رحلاته ومغامراته".

وهكذا يشرع "سيفرين" في استدراج صاحبته إلى ماضيه. لكنّ الفارق بين الراوي و الكاتب سرعان ما يضيع. ذلك أن الحادثة التي عاشها مازوش طفلاً مع عمّته الفاتنة التي تحدّث عنها في مذكراته تجتاح الرواية اجتياحاً. والراوي يوردها في معرض حديثه عن طبعه الشهواني جدّاً وعن اكتشافه للعلاقة العضويّة بين الألم واللذّة منذ طفولته المبكرّة، لقد كانت تلك الحادثة في حياة مازوش بمثابة منعطف خطير هو الذي قاده إلى الفنّ، ومكنّه من اكتشاف تلك الرغبة الدفينة في تعذيب الذات بحثاً عن اللذة القصوى.

كانت أيضاً بمثابة لعنة حدّدت مصيره وقدره. لقد افتكّ منه اسمه لتسميّة النزعة التي اكتشفها بالمازوشيّة. أما هو فسقط في عتمة النسيان. وهي تضطلع في الرواية بالدور العاصف نفسه فتأتي بمثابة مفجّر للأحداث والوقائع. لقد توغّل "سيفرين"، فيما هو يقصّ حكايته على عشيقته، في المناطق الممنوع ارتيادها، تلك المناطق الملتحفة بالغياب في أقاصي النفس البشريّة. وقدّامه تراءت حقيقة الألم واللذة وما بينهما من تنافذ سرّي، انكشفت الحقيقة عارية، شرسة، في منتهى القسوة فابتدأ الهبوط إلى الجحيم مستدرجاً معه عشيقته "واندا".

ـ 12 ـ

ههنا بالضبط، تصبح الرواية نوعاً من السفر في تلك العتبة الممتدّة مثل خيط دقيق واه بين الألم واللذّة، تلك العتبة التي تجعل من الحبّ، لذّة معذّبة، سعادة مؤلمة، فرحاً وضنى. يعمد الراوي مثلاً، إلى استعادة الأحداث والقصص الكبرى من الذاكرة ويتأوّلها في ضوء كشوفاته. فيحدّثنا، مأخوذاً بالحقيقة التي وقع عليها، عن مصارع العشاق ومصارع الأبطال باعتبارها لحظة نشوى قصوى. نشوة بلغت المنتهى لأنها مزيج سرّي عظيم من اللذة والعذاب. نقرأ مثلاً: "أن يكون المرء عاشقاً ومعشوقاً تلك هي السعادة.

ومـع ذلـك، لكـم تظـلّ إشـراقة العشـق هـذه باهتـة مقارنـة بالنشـوة المرفوقـة بالعـذابات، تلـك النشـوة المعذِّبـة التـي يـنعم المرء بهـا عنـدما يعشـق امـرأة تجعل من الرجل لعبتها، فيتحوّل إلى عبد في يد مخلوقـة مسـتبدّة تدوسـه بـلا رحمـة. شمشـون ذاك البطل، ذلك العملاق، منقاداً طيّعاً سلّم نفسه لدليلة التـي كانـت قـد خانتـه. فخانتـه مـن جديـد وألقـى أعداؤه الهمج القبض عليه. وعلى مرأى منها فقؤوا عينيـه، عينيـه اللتـين ظلّتـا حتـى آخـر لحظـة طافحتين بالحب والشجاعة مشدودتين إلى الجميلة الخائنة".

لقد ظلّ الراوي يبالغ في التحنّن على "واندا" عشـيقته حتـى تمعـن فـي إيلامـه وتعذيبـه وجلـده واعتباره مجرّد عبد حقير، أو لعبة تتسلّى بها متى يحلو لها فيترجّاها قائلاً: "لكم حدّثتك أنني أنجذب انجذاباً غريباً إلى الألم، ولا شيء يمكن أن يغذّي أهوائي ويـوقظ رغـائبي مثـل الاسـتبداد، والوحشـيّة ولاسيّما تلك التي تصدر عن امرأة فاتنة تتفنن في الغـدر والخيانـة. لكننـي لا يمكـن أن أتخيّـل هـذه المرأة دون فراء. لأن مثلي الأعلى هذا، إنما تولّد عـن وعيـي بمـا فـي البشـع والفظيـع مـن بهـاء وجمـال.... وفـي رأيـي إن الشـعر وكـل مـاهو شـيطاني إنمـا جسـدتهما المـرأة عبـر مختلـف العصور. المرأة في نظري يجب أن تمجّد تمجيداً. الجنس والمقدّس في رأيي صنوان، نعم! الجنس هـو الشـيء المقـدّس علـى الإطـلاق وفـي المـرأة الفاتنـة ثمّـة شـيء إلهـي.... إننـي لأرى فـي المـرأة التجسيد الفعلي للطبيعة، لإزيس والرجل ليس سوى راهب في حضرتها أو عبد يسعى بين يديها. وإني لا أتخيّلهـا إلا قاسـية تجـاه الرجـل مثـل الطبيعـة تماماً".

هكـذا يسـتدرج الـراوي عشـيقته "وانـدا" مقنعـاً إياها بـأن لا سبيل إلـى استرداد ماكـان فـي البدء من بهاء إلاّ بإطلاق العنان للأهواء كلّها والرغائب جميعها. فلا خيار هناك. لابدّ من بلوغ الأقاصي التي يتحوّل فيها الألم ذاته إلى مولّد للذّة العارمة التي لا تعادلها إلاّ لذة الشهيد لحظة يلقى مصرعه مختـاراً. وسـيفرين علـى يقـين مـن "أن الشـهداء أشـخاص شـهوانيّون جـدّاً يصـلون بواسـطة مـا يتحمّلونه من عذابات إلى لذّة عارمة. لذلك يلحّون في طلب العذاب الفظيع الذي يقودهم إلى حتفهم".

- إن الشهداء أشخاص يصلون بواسطة ما يتحملونه من عذابات إلى لذة عارمة.

. 13 .

وبـذلك تصـبح الروايـة قبضـاً علـى تغريبـة الإنسـان فـي مواجهـة رعـب الوجـود وبحثـاً ممضّـاً عن مناطق أقلّ ظلمة واقلّ ويلاً في تلك التغريبة. لذلك تحفل بمشاهد غرائبيّة تضعنا بكلّ عنف في حضرة الفظيع، في حضرة مشاهد تخلع القلوب لا لأنهـا مشـاهد امـرأة تجـوب الأرض مرتديـة فـراء أسـود وبالسـوط تجلـد إلـى حدّ النزيـف والإغمـاء رجـلاً متيّمـاً بحبّها أو تذلّـه وتخونـه علـى مـرأى ومسمع منـه، بل إن غرائبيّتها وهولها وعنفها إنما تتـأتّى مـن كونهـا تضـعنا بكـل قسـوة أمـام المنزلـة البشريّة وقد استباحها الضجر.

❑❑❑

غسان كنفاني

بين الخطاب الإبداعي والسيرة الذاتية

د.ماجدة حمود

**قدم لنا غسان كنفاني في قصصه القصيرة، وروايته ملامح من سيرته الذاتية التي تشكل جزءاً من سيرة الشعب الفلسطيني في معاناته مأساة النكبة، التي خلخلت حياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.*

سيرة المعاناة:

قدم لنا غسان كنفاني في قصصه القصيرة، وروايته ملامح من سيرته الذاتية التي تشكل جزءاً من سيرة الشعب الفلسطيني في معاناته مأساة النكبة، التي خلخلت حياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، مما انعكس على أعماق الشخصية الفلسطينية التي عرفت بؤس المخيم والفقر بكافة أجيالها، فلمسنا لغة المعاناة التي رصدها الكاتب باعتبارها جزءاً من معاناته الخاصة، ففي قصة "أرض البرتقال الحزين"، (كتبت 1958)، نزلت عائلة اللاجئين في (صيدا)، المكان نفسه الذي نزلت فيه عائلة الكاتب قبل أن تستقر في دمشق، "لم نسكن في صيدا كثيراً، فغرفة عمك لم تكن تتسع لنصفنا... كانت مشاكلنا العائلية قد بدأت.... والعائلة السعيدة المتماسكة خلفناها مع الأرض والسكن والشهداء...".

ضاعت السعادة بضياع الوطن، الذي يجتمع في ظلاله السكن والقيم العليا التي تجسدها الشهادة في سبيل الوطن، لذلك لم ير الابن والده مبتسماً بعد النكبة إلا مرة وحيدة حين دخل جيش الإنقاذ إلى فلسطين، وقد سجلت لنا تلك اللحظة التاريخية ذاكرة طفل (كان عمر كنفاني اثني عشر عاماً)، "كنا، كلنا، صغاراً وكباراً نلهث ونحن نركض كالمجانين... كانت أضواء السيارات تبدو من بعيد، صاعدة إلى رأس الناقورة، وحين وصلنا إلى الشارع أحسسنا بالبرد، ولكن صياح أبيك كان يملك علينا وجودنا.... لقد أخذ يركض خلف السيارات كطفل صغير... كنا نركض بجواره صائحين معه، وكان الجنود الطيبون ينظرون إلينا من تحت خوذهم بجمود وصمت... كنا نلهث، فيما كان أبوك يخرج من جيبه، وهو يركض بأعوامه الخمسين، لفافات التبغ يرميها للجنود.... وعندما أضاءت وجه أبيك سيارة عابرة... كانت دموعه تملأ وجنتيه...".(1).

إنها دموع الأمل والانتظار للنصر وتحقيق حلم العودة، لكن تتكشف الخديعة أمام الأب، ويتأكد من ضياع فلسطين، ومن عجزه عن تقديم متطلبات الأولاد فيملؤه إحساس بالقهر والذل إلى

درجة يصرخ في وجه زوجته، وقد بلغ أقصى حالات اليأس: "أريد أن أقتلهم، وأقتل نفسي... أريد أن أنتهي....".

عندئذٍ يركض طفله هارباً: "عندما كنت أبتعد عن الدار كنت أبتعد عن طفولتي في الوقت ذاته، كنت أشعر أن حياتنا لم تعدّ شيئاً لذيذاً سهلاً علينا أن نعيشه بهدوء... إن الأمور قد وصلت إلى حد لم تعدّ تجدي في حلّه إلا رصاصة في رأس كل واحد منا..."(2).

يتماهى، هنا، صوت الطفل اللاجئ مع صوت الكاتب، عبر ضمير المتكلم المفرد (أبتعد عن طفولتي)، كما تتماهى معاناة الكاتب مع معاناة شعبه عبر استخدام ضمير جماعة المتكلمين (حياتنا، لم تعد شيئاً لذيذاً....)، وفي قصة أخرى نجده يتحدث عن نفسه بصيغة الغائب، فهذا الطفل "الذي تكسرت على شفتيه ابتسامة الطمأنينة....". يعيش حياة بائسة قلقة هي حياة جميع الأطفال اللاجئين...

حاصر الفقر و الجوع الإنسان الفلسطيني، حتى تحولت حياته إلى صراع دائم لا يرحم، ويؤرخ كنفاني لذلك الصراع، انطلاقاً من تجربته الخاصة، إنه صراع الفلسطيني، بعد النكبة، مع عدو غير العدو الصهيوني (الجوع)، فهو عدو يرافق الإنسان في حله وترحاله، يكمن في أعماقه ينغص حياته لحظة إثر لحظة، لذلك يحدثنا عنه في تلك الفترة التي تلت النكبة مباشرة في قصة "الصغير يذهب إلى المخيم": "كان ذلك زمن الحرب! الحرب؟ كلا الاشتباك ذاته... الالتحام المتواصل بالعدو، لأنه أثناء الحرب قد تهب نسمة سلام يلتقط فيها المقاتل أنفاسه، راحة هدنة، إجازة تقهقر، أما زمن الاشتباك فإنه دائماً على بعد طلقة، وأنت تمر بأعجوبة بين طلقتين... كان الجوع الذي تسمع عنه همنا اليومي، ولذلك أسميه زمن الاشتباك".(3).

تستوقفنا هذا الصورة المرعبة التي تختزل حياة الفلسطيني في الحاضر كما في الماضي فتجعلها هرباً بين طلقتي رصاص، نلاحظ أن الكاتب غيّر عنوان هذه القصة (حين نشرها ضمن مجموعة "عن الرجال والبنادق")، من "زمن الاشتباك" إلى "الصغير يذهب إلى المخيم"، مما يدل على رغبته في تركيز الأضواء على الإنسان خاصة (الصغير) الذي يعيش تجربة من أصعب التجارب عليه (المخيم) فنعايش المأساة اليومية عبر صورة شديدة الحساسية ذات صلة بالذاكرة الفلسطينية التي شهدت النكبة وحرب الإنقاذ، لذلك تشكل صورة "زمن الاشتباك"، المعادل الفني لحالة الكفاح اليومي من أجل لقمة العيش، حيث تختل القيم وتموت الفضائل، وتكون الفضيلة الأولى التي يعيشها الفلسطيني أن يستمر في العيش، نسمع صوت البطل يقول: "دعنا نتفق أنه في زمن الاشتباك يكون من مهمتك أن تحقق الفضيلة الأولى أي أن تحتفظ بنفسك حياً، فيما عدا ذلك يأتي ثانياً، ولأنك في زمن اشتباك مستمر لا يوجد ثانياً أنت دائماً لا تنتهي من أولاً".(4).

لعل أقسى ما يعانيه الإنسان حين يضيع الوطن أنه يحس بضياع الأمان والاستقرار اللذين يتجسدان في بيت خاص ينبض بدفء العلاقات الإنسانية بين أفراد الأسرة، وربما كان الطفل أشد الناس حساسية لضياع بيته! إذ يضطر للعيش في غرفة واحدة مع أقاربه، كما حصل مع كنفاني، وكما حصل لبطله حيث كان يعيش في غرفة واحدة مع ثمانية عشرة شخصاً من أهله وأقربائه (من مختلف الأجيال)، لذلك كان الشجار والقتال بينهم أمراً حتمياً "كنا نتقاتل من أجل الأكل، ثم نتقاتل لنوزعه فيما بيننا، ثم نتقاتل بعد ذلك...". وهذا أمر بديهي إذ كلما ضاق المكان

***حاصر الفقر والجوع الإنسان الفلسطيني، حتى تحولت حياته إلى صراع دائم لا يرحم، ويؤرخ كنفاني لذلك الصراع انطلاقاً من تجربته الخاصة، إنه صراع الفلسطيني، بعد النكبة، مع عدوٍ غير العدو الصهيوني . الجوع . فهو عدو يرافق الإنسان في حله وترحاله.**

اتسع الصراع بين ساكنيه!... وبذلك يصبح المكان، أي السكن في المخيم نقيض السكينة، فعوضاً أن يكون مكاناً للأمان النفسي يصبح مكاناً للصراع!..

لا يعيش الطفل الفلسطيني معاناة الكبار من الذل والجوع وضياع الفضيلة فقط! إنما يعيش أيضاً مسؤولياتهم، ومثل هذه التجارب لا تزيده قوة بل تكاد تسلبه الرجولة "كل شيء في العالم يقف في وجهه، كل إنسان كان يصفعه، وكل يوم يمر كان يبصق في وجهه شعوراً مراً حاد المرارة بالتقصير.".(5).

تعني البطولة قدرة على تجاوز الحياة البائسة، أن يمتلك المرء شجاعة الفعل والتغيير، فيرفض الاستسلام للظروف القاسية التي تكبل إنسانيته، وتخنق كرامته.

نعايش هنا اللغة التي يسمعها اللاجئ أثناء صراعه من أجل الحياة، إنها المفردات اللغوية المتداولة يومياً التي يقذف بها الفلسطيني، وهي تلخص حياة المخيم واللجوء: لغة الصفع والبصاق والمرارة، فهي لغة العداء واضطهاد العالم الخارجي، كما نلمس لغة الأعماق حيث يسيطر الإحساس بالذنب والتقصير تجاه الوطن، فتصبح الحياة عبئاً ثقيلاً عليه، عندئذٍ يبحث عن طريق للخلاص، لن يكون ذلك إلا بالطموح للبطولة والفعل، فيقرر أن يواجه مصيره بشجاعة، رافضاً ذلك، نسمع الشخصية الكنفانية تقول (عام 1959)، "يجب أن أكون بطلاً ولو مرة واحدة حقيقية.... أن أكون واحداً من أولئك الذين ترد أسماؤهم في القصص بصفتهم واجهوا مواقفهم الحادة بشجاعة فائقة، وصفعوا أقدارهم الخاصة بكل ما وسعهم من قسوة...".(6).

تعني البطولة قدرة على تجاوز الحياة البائسة، أن يمتلك المرء شجاعة الفعل والتغيير، فيرفض الاستسلام للظروف القاسية التي تكبل إنسانيته، وتخنق كرامته، هذا ما حاوله غسان كنفاني في حياته وفي أدبه، ولم يصل إليه إلا بعد أيام طويلة من المعاناة والصراع بين الضعف والقوة.

وقد كتب رواية "رجال في الشمس" في بيروت، وهو مختبئ، نجد فيها ملامح من معاناته على الحدود العربية، إذ دخل لبنان عن طريق التهريب بهوية عمانية باسم (هشام فايز) يرتدي الكوفية والعقال، كما يقول أخوه عدنان (7)، وعاش فيها، على حد قول زوجته (آني) دون هوية فترة من الزمن، فأوحت إليه هذه التجربة تقديم معاناة الفلسطينيين الثلاثة على الحدود العربية، وقد وصلت، بموتهم داخل خزان التهريب، إلى أقصى مدى.

وفي رواية "ما تبقى لكم"، نلمس حنين غسان كنفاني إلى مرابع الطفولة في حي المنشية في (يافا) لذلك يدفع البطل (حامد) لسؤال الجندي الصهيوني، الذي يأسره في الصحراء، عن ذلك الحي، حين لاحظ في هويته ما يدل أنه يعيش في يافا.

المرض:

بدأنا نلمس روح التمرد والرغبة في إثبات الذات، وتجاوز الضعف، رغم القهر والذل والمرض (مرض السكري الذي أصاب كنفاني في مطلع الشباب)، لكن روح التمرد التي برقت في هذه القصة "في جنازتي"، سرعان ما تنطفئ في القصة نفسها، لتنسجم مع دلالات العنوان السوداوية.

من الملاحظ أنه كتب "في جنازتي" عام 1959، أي في تلك الفترة التي علم فيها بمرضه، فقرر أن يقطع صلته بالحياة وبالمرأة التي يحبها، لذلك يختار للقصة شكل الرسالة ليخبر الحبيبة بقطع علاقته بها بسبب مرضه، وقد بدت لنا صيغة المتكلم شديدة الحميمية لأن المرسل إليه، أي القارئ الأول هو الحبيبة!"، أأقول كما يقول أي إنسان سوي بأن حبك يجري هادراً في دمي كطوفان لا يلجم؟...كنت أستطيع أن أقول لك

ذلك، لو كان هذا الذي يجري في شراييني شيئاً ذا قيمة... ولكني في الحقيقة إنسان مريض... فالدم الذي يحترق فيّ لا قيمة له على الإطلاق: فهو دم يليق بإنسان عجوز، نصف ميت، نصف ساكن، ليس في صدره سوى صناديق الماضي المقفلة، أما مستقبله فمجرد شمعة تضيء آخر لهبها كي تنطفئ، ثم ينتهي كل شيء...".(8).

جرّده المرض من صموده، وغلّف حياته بضباب قاتم، يمنع نور الشمس عنه، وقد سجل لنا، في هذه القصة، وقع اللحظة الأولى التي أخبره بها الطبيب بالمرض، "أحسست بالقلوع كلها تتهاوى في أعماقي، وسمعت قرقعة التهاوي في أذني، ويدور عالمي بي حتى تغشى عيوني بضباب ساخن... وعيون الطبيب أمامي تكفّن مستقبلي، وعروق جبهته العريضة تقدم تفاصيل عذاب متصل...". فبدا خبر المرض يعادل خبر الموت الذي تجسده كلمات (التهاوي، الضباب، الكفن، وربما ماهو أصعب من الموت: العذاب المتصل....).

فتتحول كلمات التشجيع التي يلفظها الطبيب عادة في تلك اللحظة إلى "كلمات جوفاء يقيؤها الطبيب بلا أعماق... ماهي الشجاعة التي يطالبني بها الطبيب؟... أن أواجه مستقبلاً أنا أعرف أنه مشوب بالحرمان والتعاسة؟... ما هو الأمل وأنا على يقين بأن لا شيء يلوح في الأفق... أي شباب؟ هذا الذي لم يومض قط أي شباب؟...".

يسجل لنا الكاتب عبر هذه القصة لحظة من أتعس لحظات حياته: حين أخبره الطبيب بأنه مريض، تلك اللحظة انهارت فيها شجاعته ورغبته في الحياة، فتتبدى لنا لغة تندب شبابه الذي لم يشرق بعد! وضياع الأمل بأي فرح قد يخبئه المستقبل، لهذا يتكرر تساؤله بما يشبه اللوعة "أي شباب؟"...

نعايش في هذه القصة أيضاً أحلام اليقظة والأفكار السوداوية التي تنتاب الإنسان المريض، حين يتخيل الشاب (الذي يتماهى مع صوت المؤلف) أن الحبيبة قد تزوجت رجلاً سليماً: "لقد حدث كل شيء بسرعة، وأنت الآن هناك، في حديقة ما، تضحكين معه، وتتحدثان عن الصغار الذين سيزينون مستقبلكما... إن لك كل الحق في أن تفعلي، وفي أن يفعل، ولكن من يستطيع أن يمنعني، أنا الآخر، من أن أحقد عليكما... على الجميع... وعلى نفسي؟... من يستطيع أن يحرمني أن أكرهكم جميعاً... وأتمنى الموت لكم... ولي.... ولكل شيء؟... القيم والمثل؟... كلا إنها قيمكم ومثلكم أنتم... الناس الأصحاء السعداء أما قيمي ومثلي فهي شيء آخر... شيء يتناسب وأكوام المرارة التي أعيش فوقها...".

يبدو لنا أن البطل مريض الجسد كما هو مريض الروح، إذ فقدت القيم والمثل معناها! وباتت أشبه بالعبث!... حين فقد ا لشاب أهم علامة للشباب: الصحة، وفي لحظة الضعف النفسي يمتلئ البطل بالحقد والكراهية نحو كل الأصحاء، وتبلغ الكراهية أقصاها حين يتمنى الموت لهم كما يتمناه لنفسه.

**لعل من إيجابيات الغربة أنها أتاحت له التفرغ لتنمية ثقافته، وتفتح موهبته الإبداعية، التي كانت وليدة معاناة التشدد والغربة الموحشة، لذلك وجدناه يسقط معاناته على أبطاله، فيتوحد صوت الشخصية مع صوت الكاتب ليقدم لنا معاناة مشتركة.*

الوجودية:

يمكننا أن نقول: إن قصة "في جنازتي" أقرب إلى السيرة الذاتية، قدمت لنا إحدى المحطات القاسية في حياة غسان كنفاني، حين سيطرت عليه أوهام المرض، كما سيطرت عليه أفكار الوجودية، خاصة فكرة "العبث" بدت لي حياتيّ صدفة فارغة لم يكن لها أي معنى... وأن أخطاء العالم كلها تلتقي عندي..".

وقد شاعت الأفكار الوجودية بين الأدباء العرب في منتصف الخمسينيات، مع بزوغ موهبة كنفاني الإبداعية، سنلاحظ هذا التأثر في بعض

**تتضح تجربته في الكويت، حيث جعل الموت نصيب كل شخصية تبحث عن المال بعيداً عن فلسطين، ولم ينج من هذا*

قصصه القصيرة التي كتبها في مرحلة البدايات "قفط في جنازتي" (1959). "العطش" "أكتاف الآخرين"، كتبهما في عام (1961)، فإذا كان تأثير المرض واضحاً في القصة الأولى أكثر من التأثير الوجودي فإن هذا التأثير بدا واضحاً في القصتين الأخريين اللتين تجسدان لنا مرحلة من مراحل سيرته الفكرية.

ففي قصة "العطش" يبدو لنا صوت الشخصية متماهياً مع صوت الكاتب تعاني من الغربة والوحشة، حيث تعيش تجربة العطش بمعناها الروحي والمادي معاً، إنه إنسان يحمل صفات وجودية "أنا غريب"، "إنسان ملقى في الفراغ"، "ظامئ"، وهو إنسان "لا يجرؤ على مواجهة نفسه".

ومع ذلك نجد البطل الكنفاني، يرفض الاستسلام بشكل كلي لهذه الأفكار، فيبدأ بمحاسبة نفسه على ذلك الضعف، الذي يعني عدم القدرة على مواجهة عدوه الذي يختبئ في أعماقه وذاك الذي يحتل الوطن، وهذا البطل لا يعيش العبث بالمطلق، فهو يعرف أن سبب مشكلته يكمن في داخله، فقد مسخت شخصيته، ولم يعش حياته كما يريد، إذ ما زال يقلّد الآخرين حتى تحول إلى إنسان من "جبس" لا يستطيع حراكاً.

في قصة "أكتاف الآخرين" يتضح لنا التوتر الفكري الذي يعيشه البطل (الذي يتماهى مع الكاتب)، بين الفكر الوجودي العبثي وبين الفكر الواقعي الحركي، الذي يسعى لجعل حياة الإنسان ذات مغزى، فالشاب (رياض) يقرر ترك الحزب الذي ينتمي إليه، ليشعر بالحرية، وبمتعة العبث، إذ "ليس من الضروري أن يعيش الإنسان وهو يؤمن بشيء يوقف عمره من أجله، والحياة هي الحياة فقط، مثلما يعيشها الناس.".(9)، لكن التردد يبدو واضحاً في تبني هذا الفكر العابث، فنسمعه يؤنب نفسه "دعك من كل هذا... أتريد أن تعيش حياة فارغة؟... مثل أبي سليم (خادم المطعم)، عبث بلا مبرر". يكتشف أن هذا الإنسان البسيط لا يعيش حياته دون هدف (إذ يرمي بفتات الخبز إلى السمك كل يوم مقنعاً نفسه أنه يقوم بعمل الخير)، لكن (رياض)، الذي تسيطر عليه فكرة العبث، يفسد عليه حياته، حين يستغل سذاجته، فيخبره أن الخبز يقتل السمك!!... كي يزرع العبثية في نفسه!...

إذاً في بداية الستينات ما زال الكاتب الفلسطيني متأرجحاً بين الفكر الوجودي والفكر الواقعي الذي يجعل للحياة هدفاً، لهذا قدَّم لنا شخصية أبي سليم (العامل البسيط)، الذي يحاول أن يعيش حياته من أجل رسالة خيّرة، نعايش في هذه القصة لحظة حرجة مرّ بها غسان كنفاني، في مطلع شبابه، حيث كان متأرجحاً بين الفكر الملتزم وبين الفكر العبثي الذي أسقطه الكاتب على بطله (رياض).

لكن كنفاني يحسم هذه الأزمة الفكرية لصالح الفكر الملتزم، ففي العام نفسه الذي صدرت فيه قصتاه السابقتان (1961)، كتب قصة "نصف العالم" مشوّهاً الشخصية العبثية (السيد عبد الرحمن)، الذي يحصر حياته في الأكل والنوم، لذلك جعله الكاتب يفقد إحدى عينيه، فهو لا يرى إلا نصف الأشياء، فينحصر تفكيره بنصفها أيضاً، حتى إن أصدقاءه يقولون عنه: "إنه لم يعد بوسعه أن يرى إلا نصف الحقيقة".(10)، لذلك جعله الكاتب نصف مجنون، يريد بذلك أن ينال من أولئك الذين لا يستطيعون أن يفكروا بأنفسهم وبقضيتهم معاً، وبذلك نجد كنفاني، عبر هذه القصة، قد تطهّر من تلك الأفكار العبثية، التي يمر بها معظم الشباب، فتجاوز تلك الفترة القلقة من حياته لصالح الحقيقة الكاملة التي هي قضية الوطن والعمل من أجله بكل ما يستطيع (الإبداع القصصي، التشكيلي،

الصـــحافة، العمـــل الحزبـــي، التـــدرب علـــى السلاح...).

بناء على ذلك لن نجد هذه الأفكار الوجودية بعد عام (1961)، سواء في قصصه القصيرة أم رواياته، وسنلاحظ أن أعماله الأدبية تنحو نحو رسم البطل الواقعي الباحث عن طريق للفعل والحياة وفلسطين.

الكويت:

قبل الوصول إلى مرحلة النضج في بيروت عاش غسان كنفاني مرحلة قلقة قاسية، إذ عايشنا فـي بعـض قصصـه القصـيرة تجربـة الغربـة فـي الكويـت التـي أصـبحت غربـة مضـاعفة، فقـد أضيفت إلى غربته عن فلسطين غربته عن الأهل والأصدقاء، لكنه قبل السفر إلى الكويت لكونه نوعاً من "الاختيار الصعب"، كما يقول أحد أبطال قصته "عشرة أمتار فقط"، من أجل إعالة أسرته بشكل أفضل، وقد عاش فيها حوالي خمس سنوات تقريباً (1955 . 1960)، ولعل مما ضاعف إحساسه بالغربة اكتشاف مرضه (السكري) هناك، ويبدو لنا كنفاني ليس من أولئك الذين يجدون في المال عزاء لهم، لهذا كان "كل يوم يمرّ يحفر في صموده صدعاً لا يعوض".

لعل من إيجابيات هذه الغربة أنها أتاحت له التفرغ لتنمية ثقافته، وتفتّح موهبته الإبداعية، التي كانت وليدة معاناة التشرد والغربة الموحشة، لذلك وجدناه يسقط معاناته على أبطاله، فيتوحد صوت الشخصية مع صوت الكاتب ليقدم لنا معاناة مشتركة من ذلك "البلد البعيد الذي يحتوي على كل شيء، وليس فيه أي شيء... البلد الذي يعطيك كل شيء، ويضن عليك بكل شيء، في ذلك البلد الذي يتلوّن أفقه كل غروب بحرمان ممض، والذي يشرق صباحه بقلق لا يرحم، هناك كنت أعيش على أمل أن أستطيع في يوم يأتي أن أضع حداً لكل شيء".(11).

في الكويت عاش كنفاني في فضاء مغلق على الوحشة والمرض واليأس، والإحساس بالعبث، تزداد قسوة الغربة، إذ ترميه في ظلام الوحدة والحرمان، وتصادر كل ماهو جميل في حياة الشاب، لتلفه بكفن العجز، لذلك لن نستغرب أن تعلو، في هذه الفترة، نبرة اليأس لدى كنفاني، حتى إننا نسمع صوت بطله في قصة "ورقة من غزة"، (التي كتبها 1956)، يخبرنا بأن حياته: "دبقة وفارغة كمحارة صغيرة: ضياع في الوحدة الثقيلة، وتنازع بطيء بين مستقبل غامض كأول الليل، وروتين عفن ونضال ممجوج مع الزمن، كل شيء كان لزجاً حاراً، وكانت حياتي زلقة، وكلها توق إلى آخر الشهر".(12).

إن آخر الشهر: زمن ذو دلالة، إنه توق إلى نهاية الغربة، وإيجاد حلّ لمشاكله المادية!... كي يتخلص من حياة يحاصرها الفراغ والضياع، لا أمل فيها لحاضر أو مستقبل، إذ إن أبرز معالمها الروتين، العفن، اللزوجة، القرف، العبث، كل ذلك يجتمع في مكان شديد الضيق أشبه بمحارة صغيرة يملؤها الدبق نتيجة قهر الحرارة لجسد الإنسان!... لذلك لا يجد البطل (الذي يروي لنا كنفاني عبر صوته تفاصيل حياته في الكويت)، سوى هذا التشبيه: "كنا نعيش كفئران التجارب في علبة من زجاج نظيف، نأكل جيداً، وننام جيداً... نذهب إلى البحر أحياناً فنغسل ضجرنا بالماء والشمس، ونعود إلى علبة الزجاج، لقد أعطونا كل شيء... إلا المرأة". (13).

نلمح هنا تجربة كنفاني في إحدى المواخير، التي كان يذهب إليها متخفياً، وحين يصلها يولي منها هارباً، إلى علبة الزجاج التي يعيش فيها في غربته، هنا نتساءل: لماذا لم نجد ملامح من تجربته مع غادة السمان في إبداعه؟... يبدو لنا

***يؤرخ لنا كنفاني آلام الطفولة بعد النكبة، إذ عايش المعلم المعاناة الروحية لبؤس الصغار نتيجة المعاناة المادية، حتى بدت حياتهم كأنها شرر انبعث من قسوة الحياة.**

***كنفاني كان يبتعد عن سيرته الذاتية، كلما أوغل في التجربة الإبداعية، إذ لم نجد في أعماله الأخيرة إلا ملامح بسيطة تكاد لا تذكر لتجربته الذاتية، فقد تم التلاحم بينه وبين**

كنفاني قد أفرغ تجربته العاطفية عبر الرسائل التي كان يكتبها إليها، لذلك كان إبداعه ملاذاً لتجارب أخرى باعتقادنا.

إن تشبيه المكان في الغربة بـ"علبة زجاجية"، لا تصلح للحياة الآدمية، بل تصلح لحيوانات التجارب، فهي تنتزع إنسانية الإنسان بانتزاعها علاقاته الإنسانية، وتجعله يعيش حياة فئران التجارب دون حرية ودون كرامة إنسانية!...

نكتشف في القصة نفسها أن هذه الصفة لا تلحق بالكويت فقط، بل أصبحت المدن العربية جميعها تشترك في كونها "علباً زجاجية"، بل هي على حد قوله "علبة زجاجية واحدة كبيرة.... نحن نتحرك داخلها، ولكننا لا نغادر، نحن ننتقل من طابق إلى آخر ولكننا لا نغادر".

قدّم كنفاني الإنسان الفلسطيني، والعربي في لحظة ضعف يلهث وراء البحث عن خلاص يكون بالثروة وبالسفر إلى الكويت تتيح له الحياة بشكل أفضل، لكن البطل الكنفاني الذي يجسد لنا هذا اللهاث كان مصيره الخيبة والموت، كما حصل لأبطال روايته "رجال في الشمس"، الذين اختنقوا في خزان التهريب على حدودها، فكانت مزابلها قبراً لهم!!...

حتى الشخصيات التي وصلت إليها، وبقي طموحها محصوراً بالمال لقيت المصير نفسه، ففي قصة "لؤلؤ في الطريق" يموت (سعد الدين) فيها بعد أن عجز عن تحقيق حلمه، بأن يملأ جيوبه ذهباً! لأن مثل ذلك الحلم سلبه كل تفكير منطقي وسمح للوهم بالتسلل إليه والقضاء عليه، وتلقى الشخصية العربية نفس المصير، إذ يموت (محمد علي أكبر) في قصة "موت سرير 12"، الذي جاء من عُمان إلى الكويت، وفي رأسه دودة تنخر اسمها الثروة، فلا يخلف سوى ديونه، ولم ينجُ من الموت إلا تلك الشخصية التي غادرت الكويت لتعود إلى فلسطين، لتلتحم بقضية شعبها، وتمارس فاعليتها على أرض الوطن (بطل قصة "ورقة من غزة") لذلك لم يمنحه اسماً معيناً بل جعله كل فلسطيني يستحق الحياة، لأنه رفض أن يكون ضحية اللهاث وراء المال.

نجد وصف الكويت (التي تعني الذهب والثروة)، عبر حلم أحد أبطال قصته "كفر المنجم"، التي كانت في لا وعي الكاتب وأبطاله منجماً للمال، نجدها في القصة أشبه ببيت ساحر تبدو جدرانه في النهار كالكهف وحصاه من ذهب، ولكن ما إن يأتي الليل حتى يرى هذا الذهب وقد عاد إلى أصله: "إلى سائل البصاق تنزه الجدران كل مساء... ولكنك ما تلبث أن تعتاده."(14).

كتبت هذه القصة (1959)، كما ذكر في يومياته، ولم تنشر إلا عام (1963)، وهي تبر لنا رؤية كنفاني لذلك المكان الذي يمنح الذهب الخديعة، فيدمر الإنسان، وينسيه أهم قضاياه، لذلك ينتزع الكاتب بريقه الخادع ويردّه إلى حقيقته (البصاق) وعبر لغة التناقض (الذهب/ البصاق)، يهزّ الضمير الإنساني، ويدفعه إلى تلمس حقيقة الوجود: المال وهم وقذارة حين يجعله المرء غاية حياته، يبذل كرامته في سبيله، وينسى هم الوطن وضرورة العمل على استرداده من مغتصبيه!!...

يلجأ لإيصال فكرته هذه إلى التخييل الغرائبي، إذ يهرب البطل (إبراهيم) إلى مدينة عجيبة، تتغير جدرانها فتتزّ ذهباً في النهار، وسائل البصاق في الليل، يعترف الكاتب، في يومياته، بفشل هذه القصة فنياً! لكنها تبدو لنا أشبه بحالة كابوسية تجسد لا وعي الكاتب الذي قرر الرحيل عن منجم الذهب الأسود إلى بيروت ليعيش هموم قضيته هناك.

إذاً تتضح تجربته في الكويت حين جعل الموت نصيب كل شخصية تبحث عن المال بعيداً عن فلسطين، ولم ينجُ من هذا المصير إلا

الشخصية التي رفضت الاستمرار بالعيش هناك وعادت إلى الوطن كبطل قصة "ورقة من غزة"، أو عادت إلى بيروت لتناضل من أجل النضال كما فعل الكاتب نفسه.

لعل من إيجابيات المعاناة القاسية في الكويت أنها كانت دافعاً للكتابة يجد فيها خلاصه، فقد عُرف قاصاً فيها، وفازت قصته "القميص المسروق"، (عام 1958)، بالجائزة الأولى في مسابقة للقصة القصيرة.

ويمكننا أن نلاحظ أنه كتب فيها معظم قصص مجموعته الأولى "موت سرير 12"، بل نجد بعض القصص التي كتبها أثناء إجازته الصيفية في دمشق، تدور حول معاناته في الكويت ("ورقة من غزة"، "في جنازتي")، كذلك وجدنا ست قصص في مجموعته الثانية: "أرض البرتقال"، كتبت في الكويت، ولاحظنا وجود قصتين أيضاً في مجموعته الثالثة "عالم ليس لنا"، بالإضافة إلى قصتين متفرقتين وجدناهما في المجلد الثاني الذي جمعت فيه قصصه القصيرة.

إذاً يمكننا أن نقول بأن كنفاني قد كتب حوالي نصف قصصه القصيرة في الكويت، ولم تكن هذه القصص في مجموعها تتحدث عن تجربته الشخصية في الكويت، فقد وجدنا بعض القصص تجسد النضال الفلسطيني ضد الصهاينة والإنكليز قبل النكبة وأثناء حرب (1948) مثل قصة "شيء لا يذهب"، "ورقة من الرملة"، كما وجدناه يصور معاناة الفلسطيني بعد النكبة "أرض البرتقال الحزين"، "كعك على الرصيف"، "الأفق وراء البوابة"، "ورقة من الطيرة".

المهنة:

مارس غسان كنفاني مهنة التدريس في المخيم، بعد أن حاز الشهادة الإعدادية في السادسة عشرة من عمره تقريباً، وقد تركت هذه المهنة بصمتها على إبداعه القصصي، خاصة في بداياته، حيث لاحظنا أن بعض قصصه التي كتبت في تلك المرحلة كانت ابنة تجاربه في التدريس ("المنزلق"، "كعك على الرصيف"، "نصف العالم").

ففي قصة "المنزلق" التي يقدّم فيها صوت المعلم (محسن)، الذي هو صوت التجربة الخاصة للكاتب، باعتقادنا، إذ نسمع صوت الراوي البطل متماهياً مع صوت الكاتب "كانت تجربته الأولى في عالم التدريس، ولما كان لا يعرف ماذا يتعيّن عليه أن يفعل حين يدخل إلى الصف، فقد حاول جهده أن يبعد تلك اللحظة قدر ما يمكن... إن من العسير على المرء أن يقف أمام الناس... ولماذا؟... ليعلمهم؟... ومن أنت لتفعل ذلك؟ لقد عشت حياتك البائسة دون أن يعلمك إنسان أي شيء ينفعك؟ أنت نفسك آمنت بأن المدرسة هي آخر مكان يتعلم فيه الرجل الحياة!... فما بالك الآن وقد صرت مدرساً فيها؟"...(15).

ينقل لنا عبر حوار داخلي ما يدور في أعماق المدرس حين يواجه تلاميذه أول مرة، فنتعرف على حالة الارتباك التي يعانيها، بسبب مواجهة مجموعة من الناس الذين يتابعونه بعيونهم وآذانهم، كما نعايش بعض الأفكار التي قد تنتاب معلماً عانى قسوة الحياة، فعلّمته أكثر بكثير مما علمته المدرسة! إنه يكاد يشك في أهليته لممارسة التعليم! فقد عاش حياته يعلّم نفسه، فهل جاء الدور ليعلم الآخرين؟ وهل يستطيع أن يكون معلماً ناجحاً؟...

أما قصة "كعك على الرصيف"، فتقوم على عرض مشهد حواري بين تلميذ لاجئ (حميد) وأستاذه، حيث نطلع على المسؤولية التي يتحملها تلاميذ المخيم، إذ كانوا ينتظرون صوت الجرس بفارغ الصبر، ليسعوا وراء رزقهم ورزق عائلتهم، كما نطلّع على مشاعر الأستاذ الذي يدرّسهم،

– يؤرخ المعلم غسان لآلام الطفولة بعد النكبة وقد عايش المعاناة الروحية لبؤس الصغار.

– عرف غسان كنفاني في الكويت قاصاًوفاز بالجائزة الأولى عن قصته القميص المسروق عام 1958.

فنلمس توحده مع صوت الكاتب: "كنت أحس بأنني أدرّس أطفالاً أكبر من أعمارهم... أكبر بكثير، كل واحد منهم كان شرراً انبعث من احتكاكه بالحياة القاسية.... فكانت عيونهم جميعهم تنوس في الصف كنوافذ صغيرة لعوالم مجهولة، ملونة بألوان قاتمة، وكانت شفاههم الرقيقة، تنطبق بإحكام كأنها ترفض أن تنفرج خوف أن تنطلق شتائم لا حصر لها دون أن يستطيعوا ردّها... كان الصف إذاً عالماً صغيراً... عالماً من بؤس مكوّم ولكنه بؤس بطل.

وكنت أحس بينهم بشيء من الغربة... وأورثني هذا الإحساس رغبة جامحة في أن أحاول الوصول إلى قلوبهم قدر استطاعتي" (16).

يؤرخ لنا كنفاني آلام الطفولة بعد النكبة، إذ عايش المعلم المعاناة الروحية لبؤس الصغار نتيجة المعاناة المادية، حتى بدت حياتهم كأنها شرر انبعث من قسوة الحياة، وقد ركّز الأضواء على وجوههم، موطن أرواحهم، فنرى عيونهم وهي تقاوم النعاس أشبه بنافذة تنغلق على عوالم بائسة سوداء، في حين تبدو شفاههم محكمة الإغلاق على قهر يولد آلاف الشتائم نحو عالم حرمهم التمتع بطفولتهم وحمّلهم مسؤولية الرجال، وبذلك جسّد المعلم أمامنا البؤس وقد تحول إلى بطولة!! إذ يحقق الأطفال انتصاراً على الجوع في زمن الاشتباك الذي حدّثنا عنه في "أرض البرتقال الحزين"، لكنهم يفشلون في دراستهم، لذلك يقرر المعلم التقرب منهم، ليفهم عالمهم ويساعدهم على حب العلم والجمع بينه وبين العمل، كما فعل الكاتب نفسه، الذي عمل في مهن شتى : كتابة الشكاوي على أبواب المحاكم، عامل في +مطعم، ثم في مطبعة!!...

نلمس في هذه القصة صوت التجربة الذاتية للمعلم، بفضل استخدامه ضمير المتكلم إذ استطعنا أن نعيش خصوصية التجربة الكنفانية، كما استطعنا أن نلمس الشخصية الجماعية للطفولة المعذبة، حين استخدم ضمير الجماعة، ولم يجعل من تجربة التلميذ (حميد) تجربة فردية، بل أسبغ عليها الطابع الجماعي المؤثر، فعايشنا أزمة الطفولة بعد النكبة، وتلمسنا خصوصية المعاناة التي تعمّ جميع أطفال المخيم.

لم نجد شخصية المعلم بارزة إلا في بداياته القصصية، أما في روايته الأولى "رجال في الشمس"، فقد لمحنا شخصية أستاذ المدرسة (سليم) الذي استشهد أثناء مقاومة الصهاينة في القرية عبر تداعيات الفلسطيني المشرد (أبي القيس)، إذ نجده يغبطه على هذه الشهادة، فقد وفر على نفسه الذل وأنقذ شيخوخته من العار (17)، لذلك شكّل نقطة مضيئة في ذاكرة الفلسطيني الذي ضاع منه كل شيء في الشتات، فوصل به اليأس أن قبل التهريب في خزان، تحول إلى قبر له.

في روايته الثانية "ما تبقى لكم"، كان البطل (حامد) مدرساً، لا نعرف شيئاً عن تفاصيل مهنته، سوى حديثه عن زميله في العمل (زكريا) الذي كان يتهرب من المدرسة بأعذار ملفقة، ويغش في الامتحانات.

لكننا وجدنا في هذه الرواية رغبة دفينة في أعماق كنفاني لمعرفة ما حلّ بموطن طفولته، لذلك يجعل حامد يصطدم بجندي إسرائيلي يقيم في منطقة "حمامات المنشية"، في يافا، لذلك يسأله عنها، دون أن يسمع أي جواب.

كذلك وجدنا مهنة الصحفي التي زاولها غسان كنفاني، منذ وقت مبكر إلى جانب التدريس حتى عام (1960) وبعد هذا العام حين جاء إلى بيروت تفرغ للصحافة تماماً، وقد لمسنا في قصة "رأس الأسد الحجري"، (1961)، معاناة محرر شاب من الفقر، في حين لمسنا في قصة "المدخل" في مجموعة "عن الرجال والبنادق"،

معانـاة الصـحفي مـن أولئـك المتـرفين الاستعراضـيين، إثـر حزيـران، فقد اتصـل أحـدهم بالصـحفي (الـذي يتمـاهى مـع صـوت الكاتـب)، ليغطي لـه عمل الخير الذي سيقوم بـه (إذ سيوزع علـى الأطفـال اللاجئـين ألعابـاً)، وهـو يريـد أن يظهـر بمظهـر المضـحي بعطلـة العيـد، عندئـذٍ تستيقظ ذاكرة الصحفي، وتعود بـه إلى المخيم عام (1949)، حـين تلقـى مـع أطفـال آخـرين مـن الصـليب الأحمـر هـدايا العيـد (لعبـة وعلبـة مـن العدس)، فرمـى اللعبة، إذ لا حاجة للطفل المشرد إليها، في حين احتفل هو وأهله بعلبة الطعام.

فـي روايـة "أم سـعد" سيهدي روايتـه إلـى "أم سـعد الشـعب المدرسـة"، لكننـا هنـا لا نسـتطيع أن نقـول إن تـأثير المهنـة هـو الغالـب، بـل الـوعي الفكري الذي اكتسبه الكاتب عبر تجربته النضـالية وتبنيـه للفكـر الاشـتراكي، ممـا جعلـه يـؤمن بقـدرة الشـعب، الـذي يـراه أهـلاً ليكـون مدرسـة للمقاومـة، وتجـاوز الهزيمـة، لهـذا تحـول إلـى معلـم للمثقـف، الذي يمكن أن يكون الكاتب نفسه في لحظة من لحظات ضـعف إثـر نكسـة حزيـران، لذلك نسمعه يقول في مدخل الرواية "إننا نتعلّم من الجماهير ونعلّمها، ومع ذلك فإنه يبدو لنا يقيناً أننا لم نتخرج بعد من مدارس الجماهير، المعلم الحقيقي الدائم، والذي في صفاء رؤياه تكون الثورة جزءاً لا ينفصم عـن الخبـز والمـاء وأكـف الكـدح ونـبض القلب.".(18).

وقد لحظنا أن الكاتب منذ بدايتـه فـي مهنـة التعلـيم كـان يشـكك فـي دور المدرسـة فـي تقـديم المعرفـة الحقيقيـة، ويـرى فـي الحيـاة خيـر معلـم، وهاهو ذا يرى في المرأة البسيطة التي لم تقهرها الهزيمـة أفضـل مـن يعلـم المثقف كيـف يتماسـك ويتفوق على ضعفه وعاره!!...

إن هذه الصفات التي منحها للشعب (المعلم الحقيقـي، صـفاء الرؤيـة، الثوريـة، الكـدح والإيمـان بـالحق)، هـي التـي أهّلتـه ليقـود النضـال ولـيعلم المثقف المهزوم كيف يتجاوز هزيمته!!!

أخيراً يمكن المرء أن يلاحظ بأن كنفاني كان يبتعد عن سيرته الذاتيـة كلمـا أوغـل فـي التجربـة الإبداعيـة، إذ لـم نجـد في أعمالـه الأدبيـة الأخيرة إلا ملامح بسيطة تكاد لا تذكر لتجربته الذاتيـة، فقـد تـم الـتلاحم بينـه وبـين قضـية فلسـطين التـي باتـت نـبض وجـوده وإبداعـه حتـى استشـهد فـي سبيلها.

******

- تم التلاحم بين غسان وبين قضية فلسطين التي باتت نبض وجوده وإبداعه حتى استشهد في سبيلها.

الحواشي:

(1) . غسان كنفاني، *"الآثار الكاملة: القصص القصيرة"، المجلد الثاني، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1973، ص 370 . 371.*

(2) . *المصدر السابق، ص 375.*

(3) . *المصدر السابق، نفسه، 715 . 716.*

(4) . *نفسه، ص 717.*

(5) . *قصة "في جنازتي"، المصدر السابق، ص 102.*

(6) . *المصدر السابق نفسه، ص108*

(7) . عدنان كنفاني *"صفحات كانت مطوية"*، مؤسسة *غسان كنفاني الثقافية، بيروت، ط3، 2001، ص112.*

(8) . *قصة "في جنازتي"، ص 101.*

(9) . *قصة "أكتاف الآخرين"، المصدر السابق، ص 219.*

(10) . *قصة "نصف العالم"، المصدر السابق نفسه، ص 529*

(11) . *قصة "في جنازتي"، المصدر نفسه، ص104*

(12) . *قصة "ورقة من غزة" المصدر نفسه، ص 343.*

(13) . قصة "علبة زجاج واحدة"، المصدر نفسه، ص 481.

(14) . قصة "كفر المنجم"، المصدر نفسه، ص446.

(15) . قصة "المنزلق"، المصدر نفسه، 471.

(16) . قصة "كعك على الرصيف"، المصدر نفسه، ص 86.

(17) . غسان كنفاني "الآثار الكاملة: الروايات" المجلد الأول، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1972، ص 43.

(18) . "أم سعد"، المصدر السابق، ص 241.

❑❑❑

واحة الشعر

□□

رسالة دامعة

من إيمان الحفيدة.. إلى إيمان الشهيدة

شعر: عبد الرحمن عمار

- 1 -

بين إيمان الحفيدة
وإيمان الشهيدة
عالم أرجواني متشابك
وعبرات أفئدة متسائلة.
تنام وتصحو على شلالها
أحزانُ البلاد.
إيمان الحفيدةُ وجه دُنيويٌّ
يتهادى في رياض الطفولة
وبرعم يتنامى في شجرة الحياة
وابتسامة ترنو إلى غدها،
كشلاّل ضوء،
يتكئ على صفاء الروح.

وإيمان الشهيدة قمر من دم
وقطرة حليب،
مطعونة على شرفات الأسى
وكلمة خضراء.
تتقدم من ينابيع الحق.
وترحل كموّالٍ
في عاصفات الظلم الإنساني.
هي،
كما أراد لها الله أن تكون،
ورقةٌ،
من أشعة كون سرمدي أصبحت،
وعبر فضاء الشهادة تعالت
ثم استقرت في موضعها الموصوف
قريباً من سِدرة المنتهى.

***

ينظر قلبُ الجَدّ إلى الحفيدة إيمان،
فتنهض من عينيها فراشات النهار
وعلى سمات وجهها.
ترتسم صورةُ إيمان الشهيدة
بإغماضة عينيها،
على وسائد الصمت الجليل.
من هنا،
تبدأ بين ضلوعه،
قيثارة الكلمات بالأنين.
وإذا بشمعة
تتقدّم في إثر أخرى
وتشتعل على دروب العناء
ثم...
تأخذ أعمدة القصيدة بالنهوض

. 2 .

إني بنور الله أنطلقُ
وبحبّه أصحو وأحترقُ
ويذوب وجداني على حجر
حين الدم العربي يَنهَرِقُ
ليست تُقرُّ العينَ عَبْرَتُها
إن الجراحَ، رداؤها الأرقُ
كم في انكسار النفسِ من غضبٍ
سامٍ، تصدّعَ دونه النَفَقُ

. 3 .

هذه إيمانُ الحفيدةُ،
أو هذه إيمانُ الشهيدةُ
أوّلُ إطلالةٍ من ربيع الحياة[29]
وسُنبُلَةُ الله في الأرضِ.
سوف تكونُ
تُظَنُّ على شكلِ عصفورةٍ رفرفت
إنما تستقيمُ على شجرٍ آدميٍّ
تصوغُ اللدونةُ أغصانَها
وتمسُّ الفضاءاتُ أركانَها
وتباركُ من عاليات الأعالي،
يَدُ اللهِ إتقانَها.
قل:
هي الآن في وعدِها.
تتمشّى على مَهَلٍ
حول روضٍ تندّى..
هي النارُ في دفئها،
حين تضحك.
أو قل:
هي النور،
حين تخيّمُ فوق الصدور الدياجي.
فسبحانه،
كيف تبعثُ لآلاءها في العيون
وسبحانه،

[29] كلتاهما كانتا في عمر واحد.. أربعة أشهر.

كيف تطلق أطيارَها
في فضاء الحنين.

4.

جدّي، بما عاناه، أنطقني
وتراً تدانى نحوه الأفقُ
فارْتادني شجناً وقافيةً
وعلى هضابِ الروحِ يَندَلِقُ
ويصوغ مني زهرةً صدحت
بهفيفِ عطرٍ، هزّه الخَفَق
ويمدُّ أطيافي ويرسلها
جسراً، ليرفعَ مجدَه الألقُ

5.

تسكن الآن إيمانُ،
يا جدَّها،
في نعاس شَرودْ
فتصير ذراعاكَ أُرجوحةً
وفؤادُكَ أيقونةً
حيث تَهدِلُ فيه ابتهالاتُ نبضٍ،
ونبضٍ جديدْ
ثم.. تنطلقُ الروحُ
نحو عوالم أخرى.
تشيّدُ فيها الخيالات،
ما تشتهي من تصاويرَ.
فيها جنائنُ مخضرّةٌ،
وعروقٌ من البرقِ.
تأخذ أشكالَها من معاني الخلودْ
إن مملكةَ النومِ
حافلةٌ بالغمام النديِّ.
وإيمانُ تطفو.
على مركبٍ من ورودْ
أيُّ طيف تهادى على الموج
في وضح النومِ.!!
أيُّ احتفاءٍ أتى
من محيطات تلك السموات.
هذي رفوف النوارس...
طيراً.. فطيراً تجيءُ..
تباركُ أنفاسَها،
وترتّبُ باقاتِ أحلامِها،
والمكان بلا وُجهَةٍ أو زمانٍ يعودُ
ثم يكسر أصفادَه فوق رابيةٍ
من روابي الخلودْ.

6.

لتسميّتي روحٌ مهاجرةٌ
يَنْدى على شطآنها الحَبَقُ
ترنو إلى أقداسِها مُقَلٌ
فيسيلُ فوق جبينها الحبقُ
كنا معاً طيرين من أملٍ
فإذا بنا وترين نفترقُ
هي من جراحِ الأرضِ زنبقةٌ،
أغصانها في الروحِ تَنبَسِقُ

أدماءَها ما أبصرت مُهَجٌ..!!
أم صاعدٌ من جرحِها الشَفَقُ
وغدا على جثمانها كَفَناً
يَنشَقُّ عن غضبٍ وينطبقُ

. 7 .

وتجالسُ إيمانُ إيمانَ،
في نبضات من الحلمِ
والشجن القارعِ
وتقصُّ عليها الثواني الأخيرةَ
من عمرها الدنيويِّ
وكيف استحالت إلى قبسٍ ساطعٍ
رضعت من حليب فلسطين..
من ثَدي أمٍ رؤومٍ.
ونامت على شهرها الرابعِ
لحظةٌ..

لحظتانِ.
ويأتي اليهوديُّ
يحمل إرثاً رجيماً
ويطلق أحقادَه نحوها،
فإذا قمر من دم،
قد تناثر من صدرها الوادعِ
رُبَّ صوتٍ من غضبِ اللهِ،
ينزل من شاهقٍ.
يتوتّرُ في صرخةٍ،
أبجديّاتها من صميم الأسى الهالِعِ:

يا يهوديُّ كفَّ..
اليهودي منشغلٌ
لم يكفَّ
اليهودي يصنع تاريخَه بالحرابِ
على آية اللهِ في الأرضِ،
والأرضُ لمّا تزلْ
قبلةً من إباءٍ
تجدّدُ آلاءها نَبْضَةُ الشارعِ
ولذلك،
يبقى اليهوديُّ منشغلاً،
لم يكفَّ
وإيمان ينبتُ في وجهها قمرٌ
من دمٍ
ثم آخرُ في صمتها الخاشِعِ.

***

تتقلّبُ إيمانُ في نومِها
لو ترون..!!
على شكلِ غصنٍ تميلُ
وتبعث في صدرها
جدولاً من أنينٍ.
كأن تشتهي؛
أن تفجّرَ أوجاعَها بالبكاءِ.
أراها تمدّدُ كفّاً
وترفع كفّاً
وتمسح ما سال من خدِّها الدامعِ

. 8 .

هي طفلةٌ يا موت. ما رَجَفَتْ
أيديهُمُ، شُلّت بما زهقوا
يا موتُ، لو إغماضةٌ، خجلاً
لسعى إلى ريحانِها الرمَقُ
لوْ بَعدَ أن تَثغو لها شَفَةٌ
وتدور في الممشى وتنزلقُ
وتشبُّ كالنعناعِ قامتُها
وإلى رُبى الأوطانِ تنطلقُ
لكنما، يا موتُ، غايتُهمْ
أن يستطيلوا حيثما لَعقوا

. 9 .

من سرير الطفولة،
يهتزُّ عرسُ الحياةِ
وترحلُ إيمانُ في زورقٍ
من حنينٍ ووجدٍ
وأشرعةٍ من هديل اليمامْ
حين خيّمَ بين جوانحها الموتُ
ناستْ نجومُ السماء
ومن ثم عادت لتومِضَ أكثرَ،
فالوالهون إلى داليات الجليل،
صعوداً
صعوداً.
وعشقاً ترفُّ القلوبُ
إلى وجه حيفا،
ووهجاً حميماً يكون المقامْ.
حين طافت جنازةُ إيمانَ
عبر الأقاليمِ.
كانت يدُ اللهِ حانيةً
من عميق المسافاتِ
تنثرُ آياتِها في الفضاءِ
على شكل أجنحة من عبيرٍ
وحوريّةٍ من غمامْ.
فتندّتْ صخورُ الجبال.
وناحت جلاميدُها
في صدور الأنامْ.
ثم عادت لتُبنى صروحاً من الجمر.
هذي قوافِلُهم جسداً..
جذوةً..
جذوةً..
جسداً،
يتلظَّوْن فوق سفوح التفاني.
وذاك الرمادُ المقدّسُ
من طَلعِه تنهضُ الروحُ كالطيرِ،
فيفيقُها من يقينٍ
يجدّد ميلادَه من طقوس الخيامْ.
فسلامٌ على هودجٍ،
في دروب الردى راحلٌ.. لا ينام.
وسلامٌ على مَن تشظّى بجثمانه
في سراديبِ أمنِ البُغاةِ..

سلامٌ.. سلامْ
إنما.. لا عليه السلامْ
كلُّ من دالتِ الأرضُ بين يديهِ
وأمطر سكانها بالوعودِ
وناوش أعداءها برخيصِ الكلامْ

ـ 10 ـ

يا للسكونِ الحرِّ، كم شفةٍ
موءودةٍ، يحتلّها الغسقُ
تذوي على يأسٍ محطّمةً
فيصُرُّ عند رجيفها العُنُقُ
هي أمةٌ تمشي مبعثرةً
كنثار عقدٍ، ما له نسقُ
قصّت جدائلَ حلمِها هَرَجاً
أيدي الذين بضادِها نطقوا
قنطارُ أعذارٍ مدونةٍ
بالسيف والسياف يَرتَزِقُ
كم تصطلي من ألفِ غائلةٍ
وحيالَها في صمتهم شَرِقوا
حتى إذا هاماتها يَنَعَتْ
داست على هاماتها الطرقُ

ـ 11 ـ

بين فصل الدجى،
جاثماً فوق صدر الصباح
وبين احتقان الأسى
وانكسار النهوضِ
بين راية حلمٍ،
كأن اخضرار الحقول،
يلوّحُ للقادماتِ وللشاديات،
وبين القوافلِ ماضيةً بالشهيداتِ
والشهداءِ.
أوان ترتّب أسفارَها.
من غمام الفيوضِ
وتشيدُ براكينها جمرةً..
جمرةً
وتخطُّ براهينَها صفحةً..
صفحةً
ثم تبدع لوحتها من رفيف الوميضِ.
عبْر فجِّ النقيضين،
تكبر إيمان.. تكبرُ..
ينهض كوكبُها ويدور،
فهذي خطاها الوليدةْ
تتقرّى غصونَ الحياة
وتبعث من همسها المخمليِّ
ترانيمَ عصفورةٍ.
سحرُها يترامى ندىً
في جمال الغموضِ.
لو ترون..!!؟
تقبّلُ أقدامُها الأرضَ
والطَمىُ..
يضحك من قانيات قوادمها الطَمْيُ

والعشبُ...
يستعذب العشبُ
أن يتنامى على خطوها.
والطيورُ تفكّرُ أن تصنَع العشَّ فيه
وتحنو على كلّ ما أنتجت من بيوض.
يا لأيّامها..
كيف تصعد مضفورةً بالتجلّي
وكيف تواكب أضلاعَها من أعالٍ
شرايينُ شمسٍ شهيدةْ.
في غدٍ سوف تكبر إيمان..
تكبرُ..
حتى تصير. كما يشتهي الأهلُ،
ريعانةً بالشبابِ
وتمضي لتزرعَ في الدفتر المدرسيِّ
وفي القلبِ
ذاكرةَ الأرض..
صورةَ إيمانَ،
ممهورةً بالدم الوطنيِّ.
وبين نهارٍ وآخرَ.
تمضي كذلك نحو زوايا الحنين
لتبحث عن جدها وملامحِ أوجاعه
في سماوات هذي القصيدة

❑❑❑

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

ظلال المرارات

شعر...يوسف علاء الدين

-تحولات الوردة-

نص: أنيسة عبود

-1-

نامي الليلة أيتها السماء
لا تنظري إليَّ
وأنا ألمَّ أشلائي
وأبكي عليَّ..
نامي
لا تخرجي غداً من قميص المساء
قلبي يتمشّى
وغداً أشجار الحديقة تصحو
هذا التراب يخنق روحي
ويغلق أنين الفضاء
على يديَّ

-2-

نامي أيتها السماء
صوتي ينزُّ من شقوق العصور
لا تنظري إلى بهو حزني
فأنا خنقت كلَّ الزهور
لا تلمسيني
لا تحتمي بي
ظلّي كما أنتِ
طريقاً للخلاص
ظلّي باحة
يركض في أرجائها السؤال.
لا أحتاجك الآن
أنا أشرب ماء الغموض
وأروي خساراتي بالذهول
لا أحتاج سلال الضوء
أطوي بها طور سنين
ولا أحتاج للعتمة
أرشّها على شعري الحزين
لا البوّابات تريد أن تميل عليك
ولا يدي

تودّ زرع الحيرة في يديك
دعي قلبي يتهادى فوقك
اتركي رمادي يهطل
ورموزيَ تهطل
دعيني أستلُّ حزامي
وأحلُّ في قميص الورود

-3-

ضاعت في أناملي الغزالات الشريدة
ضاع في قدمي العشب
ووسوسة اليقين
ضيعتُ برزخ المجازات
وغرقت في مطرِ الأساطير
كسرتَ خيزرانة أبي
وكنتُ أضربُ أطياف الزمان
هزأتُ قمطرير الحكايات
ورميت للأفق بأشلاء البياض
أمسك الليل يدي
سرتُ مع العصف والمساء الحائر
كأننا متساويان
أنا والمساء
حائران أنا وأنا.

-4-

غداً
أسير على الكلام الذي زرعته في الطريق
غداً
أنسى يدك على كتفي
وبعض همسك ينبتُ على كفيّ
غداً
تصير نظرتك أقراطاً
ولفتة بابك برداً
وقد يرى
أهل المدينة بعض بعضك
على مقعد الميناء
أو يلتقطون طيفاً من درب الهواء
غداً
يحكي الرمل عن رجلٍ وامرأة
يمرّان على الضوء
ينكسران قبل طلوع القهر
يصير كلٌ منهما
مدينة غابرة

-5-

غداً
أحنُّ إلى وساوس الذاكرة.
أنبلج من الوهم
وقد أصيد من التخوم قطا الأسئلة
أجمع العتمة والضوء
وأمضي خلف التحولات
وقد أمرّ بباعة اليقين
أشتري حكايات مدجّنة
وعطراً أخرس

وقد أشتري سكراً لحزني
أو علبة تطوي الأزمنةْ
غداً
أمرّ بباب أمي
فلا أعرف امرأة
تشيل عن رأسها رفوف الحكايات
وتسدل النهار العتيق على شعرها
قد لا أعرف صوت أصابعها
ولا شرفةً تنسكب من رموشها
ولا حقولاً ترفّ على صدرها
قد أخطئ كيف أسمّي شمسها
كيف أرمي الحنطة لعرجونها القديم
وربما
توبخّني عتباتها
وأنا أمرّ بلا انحناء
ودون تلفتٍ نحو الهباء
وقد أرتمي
في حضن النبيذ النازل من صوتها
وأنسى السلام من المنحدرات على روحها
وقد أشرب في حضرتها المنافي
وأمضغ خبز المتاهة
لن أدعوها إلى ولائم قهري
ولن أقبل شموس حرّاسها
سأقطع خيوط الزمان
بين جهاتي وقلبها
كي لا تستعيدني من الصدى
وتندبَ على فرساني الميتين
لا أريدها
أن تصرف أيامها
في سوق انتظاري
أو تنسج لي من حرير لهفتها
طريقاً للحنين.

-6-

سأعرف كيف ألتقط البحار
مثل الهموم
أزرع وجهي في المحارات
يقرؤني حبيبي
ويرمي الورود للجهات
غداً
أعرف كيف أبيع الكلام للبئر
ليضحك السرخس في الدلو
وكيف أسير في اللانهاية
خبزي الصمت
ونبيذي المطر
ثوبي أشجار الحديقة
وجسدي سخّاب الجبال

-7-

غداً
أعرف أينَ تختبئ السماء
وأين ينام ريشها الأزرق المحموم

كيفَ تبثّ العشقَ للضّالين
وتلمّ
أسرارها من البيوت
غداً
أعرف كيف أسيرُ في المرايا
أعبر احتمالاتي كلّها
دون التلفت للجنون
ودون أن أكسر كأسي
على عتبة الخروج
من باب أمي إلى باب السنين

-8-

ها أنا أمرُّ بيديك كالغريبة
مرور الغيوم
في حقل الرياح
حاملة جرار الصباح
في دمي صفصافة
أسوق بها النهارات
وعلى كتفي صوتك قلعة مغلقة
ثقيلة ذكرياتنا
لنرم قليلاً من حجارتها بباب النعاس
لنلقِ بعض يقيننا
في جيوب الظلام
ماذا نفعلُ؟
بكل هذه النجومِ النائمة حولنا
بكل هذه الأيامَ الميتةِ في أكفّنا؟
بآبائنا الخائرين من الشوق
بسماواتنا المتكاثرة
ماذا نفعل؟
باللغة الجائعة
الحائرة
بالبوابات تنسى اسمها
بالكراسي المغفّلةْ
ببقايانا
في قميص الحسرة
لنترك قليلاً من رمادنا في المراعي
لنترك بعض جمرنا في المحيطات
لنترك قليلاً من لهفتنا على نوافذ الزمان
دع الوقت ينقرُ أخبارنا
ربما ينبتُ حبقُ الأمهات على رؤوسنا
ربما نعود مرة
أو مرة إلى أشلائنا..

❑❑❑

قصيدتان

شعر: ثائر زين الدين

1- روائح

في هذهِ الدُّنْيَا روائحُ كالطيور العائدةْ:

عبق سيسكنُ في مسامِكَ؛
حينَ ترشفُ صدرَ من ألقتكَ مِنْ
ظُلماتِ كوكَبها،
إلَى هذي الحياةْ،
ولسوفَ تنسَى كُلّ شيءٍ عنهُ،
ثُمَّ يثورُ في رئتيكَ،
حينَ يَمَسُّ أَنفَكَ غيمُ سيّدةٍ،
تكاثَفَ فَجأةً،
أو خيط نارنجٍ،
تسلّلَ خلسةً من بينِ نهديها،
وحَوّمَ في الجهاتْ
فِي هذهِ الدُّنْيَا روائحُ كالطيور العائدةْ:
عطرٌ يلفُّ القلبَ؛ حينَ سيرفَعُ الطفلُ
"الذي قَدْ كُنتَ" عن صندوقِ جَدّتِهِ العتيقِ
غطاءَهُ
وتروحُ تَجهَدُ كي تكمَّ من الهواء أجزاءَهُ:
فُلاًّ
سحيقَ قرنفلٍ..
وفتاتَ مسكٍ..
ماءَ وردٍ؛
عنبراً
ونثارَ أحلى الذكرياتْ!
فِي هذهِ الدُّنْيَا روائحُ كالطيور العائدةْ:
أنفاسُ هذي الأرضِ بعدَ الشتوةِ الأولى
بخارُ الخبزِ؛ حين يجيءُ ممزوجاً ببسمةِ
والدةْ
ودخانِ تفّاحٍ وبلوطٍ؛
ومحمولاً على كفِّ الصباح الباردةْ.
فِي هذهِ الدُّنْيَا روائحُ كالطيور العائدةْ:

عبقٌ ثقيلٌ واخزٌ يُرخي على أنفِ الصغيرِ ظلالَهُ؛

وهو المعلّقُ بينَ كفّي ماردٍ..

(فكّرتَ أن تبكي وتصرُخَ..

أن تهرولَ عائداً نحوَ الصحابِ

وفجأةً أدركتَ أنَ الماردَ الباكي أبوك!

وإن تنكّرَ تحتَ خوذتِهِ الثقيلةِ

تحتَ معطفهِ الطويلِ

وإن نمتْ ما بينَ وجهِكَ وابتسامتِهِ

هضابُ الشوكِ)

الوقتُ ظُهرٌ

والبلادُ تعيشُ حرباً خالدةْ!

في هذهِ الدُّنْيَا روائحُ كالطيور العائدةْ:

ريحُ المحطّاتِ البعيدةِ..

والقطارات التي تأتي لكي تمضي

وأرصفة تنامُ كأنَّهَا الأحلامُ

تحتَ جناحِ طيرٍ أبيضٍ

وتظلُّ مصلوباً على بردِ الرصيفِ

تظلُّ مأخوذاً -كطفلٍ حالمٍ-

ما بينَ ريحِ غزالةٍ تمضي إلى غاياتِها قُدُماً

وأُخرى شاردةْ!

فِي هذِهِ الدُّنْيَا روائحُ كُلَّمَا أحسستَ أنكَ

قد فقدتَ أَريجَها ظهرتْ

كسربٍ مِنْ طيورٍ عائدةْ!

***

2-كابوس!

كلَّمَا حطّت على أجفانيَ التعبى

عصافيرُ النُّعاسْ

رحتُ أعدو في دروب الثَّلج

أعدو..

جامعاً وجهكِ عن صمت المقاعدْ

عن زهور الكستناءْ

مثلما أجمعُ لغزاً

مثلما أجمعُ عطراً

ذائباً بينَ مساماتِ الهواءْ

باحثاً عن بيتكِ الدافئِ

والبيتُ يعاندْ

أتلوّى صارخاً:

"أعرفُ هذا الحيَّ؛

أشجاراً وأحجاراً

صغاراً وكباراً

كيفَ ذابَ البيتُ؟

أينَ اختفتِ الأبوابُ؟

لِمْ لا يخرجُ النَّاسُ إلى الشَّارع

كالعادةِ؟!"
يرتدُّ الصدى مُرَّاً وباردْ
أتلوّى:
"ربَّمَا أهتفُ من خمّارةِ الحارةِ
أو من حجرةِ الهاتفِ:
إني لا أرى البيتَ
انزلي
قدْ عُدُّتُ
لن أذهبَ بعدَ الآن.."
أصحو؛
في فمي بضعةُ أرقامٍ
ودهرٌ من يباسْ!

❑❑❑

مواقع النجوم

شعر: د.صالح الرحّال

ثَمَّ شَيْءٌ غامِضُ الطِّرْسِ،
وَمَحبوبٌ إِلَى الرُّوحِ،
عذابٌ وَكَبَدْ.
كُلَّمَا حاوَلْتَهُ،
أَفْلَتَ كالْطَّائِرِ مِنْ أَشْرَاكِ نَقْدٍ،
نَاقدٍ يَجْمَعُ مَا بَيْنَ مَجَازَاتٍ
وَمَا بَينَ عَروضٍ،
ثُمَّ يَبْنِي مَدْرسَةْ.
ضَاقَ هَذَا النَّاقِدُ الْفَحْلُ
بِمَا فِي النَصِّ مِنْ رُؤْيَا احتمَالاَتٍ،
وَمِنْ أَوْجُهِ لا تُفْنَى عَلَى بَوّابةِ
الْوَقتِ، تكونْ:
مَرَّةً سَيْفاً، وَأُخْرَى شَجْرَةً
يَوْمَ خَرِيفٍ مِنْ ظُنونْ،
كُلَّما نَاوشَها الرِّيحُ،
ارْتَمَتْ أَوْرَاقُهَا تَصْفَرُ كَالذِّئْبِ
الَّذِي شَارفَ مَوْتَ الْجُوعِ،
يَعوي فِي شُجونْ.
أَيُّهَا النَّصُّ الَّذِي شَجَّ الْحَجَرْ،
ثَمَّ نبعٌ يَمْتَطِي مِرآةَ أَرضٍ،
فَحماهُ مِنْ نُجومٍ وَلآلْ.
إِنَّ هَذِي الدَّرْبَ فِيْهَا كُلُّ شَيْءٍ
لِحَيَاةٍ تتَكَوَّنْ،
وَاشْتِهَاءٌ طَالَ فِي زَعرورةٍ
فَوْقَ سُطوحِ الضِّفَّةِ اليُمْنَى،
وَصَفْصَافٍ عَلَى الأُخْرَى،
وَسِرْبٍ مِنْ عَصَافِيرَ،
قَبيلٌ ضَاقَ فِي صَحْوِ السَّمَاءْ.
فَأَتَى النَّبْعَ لِيَشْرَبْ،
أَوْ لِيَلْعَبْ،
يَحضُنُ الأُنْثَى وَيَرْمِي رُوحَهُ فِيهَا،
يَغِيبْ..
مَرَّةً أُخْرَى، وَمَرَّةْ،
صَاعِدَاً كَالْبَقَلِ الصَّيْفِيِّ

مِنْ مَاءٍ وَطِينْ.
لاَ تُجَادِلْ أَيُّهَا النَّاقِدُ،
فِي كَيْفَ يَكُونُ الشِرْبُ؟
مِنْ جَرّةِ مَاءٍ
أَمْ مِنْ النَّبعِ بِحُفْنَةْ؟
أَمْ هُوَ الْكَأسُ المُخَاتِلْ؟
حَسْبُكَ اشْرَبْ،
ثُمَّ مِنْ هَذَا الَّذِي فِي الرُّوحِ،
فِي شِريَانكَ الأَيْسرِ،
فِي صُلبِ العظَامْ.
يَنْبَني الشِّعْرُ من المرموزِ
وَالْمَجْهُولِ وَالْوَاقعِ وَالأُسطُورَةِ الأُولَى،
وَمِنْ أَدْيَانِ هَذِي الأَرْضِ،
مِنْ كُلِّ الحُطَامْ.
إنَّهُ الشِّعْرُ الَّذِي يَسكنُهُ الرمزُ،
وَإِغواءٌ يُضيءُ الدَّربَ للنَّاقدِ،
وَالدَّربُ ظَلامْ.
فَتَعلَّمْ – أَيُّهَا الوَاقفُ فِي حَضْرتِهِ–
الصَّمْتَ الَّذِي يَمْلأُ روحَكْ،
بِخَيَالاتٍ وَأَحلامٍ وَمَا لَيسَ يكُونْ.
إنَّهُ الشِّعْرُ الَّذِي يَجبلُ طينَكْ،
ثُمَّ يَعلُو،
خَاطِفاً رُوحَكَ يَعلُو،
يَلْتَقِي الْمُطْلَقَ فِي أَعْلَى مَقَامْ.
تَمَّحي الأشيَاءُ ما بينكما
يَبْقَى هُناكْ..
أَنْتَ والشِّعْرُ وَذَاكْ..

❒❒❒

(ذاكرة تتنبأ) (أ)

نص: أديل برشيني.

وأبحث عنك...
أمد يدي في الهُواء
لأرسم دائرة تبهر العين...
أضحك..
عبر ظنوني وأبكي...
أنا...
مثل حزمة ريح...
معلقة بين أوتار ذاكرة..
تتنبأ..
وأبحث عنك!!...
أراك كدمعي..
عصيَّ الخفاء..
وفي غيهب من زجاج –
عزفت على الليل –
كل الذي يتألق من فرط حزني

أنا..
هالة قد أَصبْتُ..
من الكون ما يتألم ثم يغني
فخذ جذع أيكي
–على خصر ذاكرة الريح –
أعرك عجينة عودي..
لينتشر المسك –
في جزر العشق..
وكن بسمة في شفاه السواسن –
كي أحاور –
جفن الغروب بهدبي
سأذكر حين أتيت إليك..
على صهوة الليل –
وجهي توهج حباً
ووجداً...
وصار كورد المساء..
فلست أقلِّبُ قلبي..

ولكنَّ صفحة من أغمضَ العين
أكتب فيها..
كعاشقة..
لا أرى غير وجه نبي..
أنا إن حللت إليه
رآني
كوجه حبيبي.

(عاشق من
رماد) (ب)

ويهتف بي عاشقٌ من رماد..
يشتتني الخوف..
أرمي له ياسميناً ودمعاً وصمتاً..
لموتي..
وخلف المساء...
أتوه كنبع شريد..
وجرحي الطريد..
يغني لرؤيا انتظاري..
أناشيد حبي الذي لا يموت

سآخذ منك يدي
لأرفع حلماً... إلى شفتي الملح
أعطيك.. أعطيك..
روحي..
لأسكن في بهجة الحالمين

وأطلقُ فوق السهول القصيدة..
أوقف دورة خوفي... أرشُّ الجنون..
وأركض في الطيف. أصعد حلمي..
وفي عتمة الضوء –يلهج موتي حياة
لزوبعة المستحيل.

(نخب الرماد)
(ج)

لنشرب نخب الرماد..
كتبت عذاب التمرد فيه..
رذاذ بكائي
لنشرب نخب المساء..
سكبت نزيف الحرائق فيه..
وحلم الغمام
لنشرب نخب العناق الذي –
قد تناثر برقاً
وأمعنتُ في جمرة تُوقِدُ الارتعاش..
وتغريبة الحب..
نامت على شفتيك

(صوت يمطرني
في الضوء) (د)

أوَ ثمة صوتٌ يمطرني الضوء
وعبر النافذة الأخرى

بكآبة صوفي يأخذني..
أنسلُّ وخطوة أمواهي..
تزحف في الظلمة..
أتحسسُ حالمة..
أنامل أمي تقرأ في جسدي..
هل؟!..
أنتخب الليل..
وحيداً من بين الأسماء –
ضماداً لجروحي

هل؟!..
أخلع عن جسدي رائحة اللحظة
وأخلفه حلماً يأتي..
عبر وشاح الليل..
كم كنت..
تمزق فيَّا مقام الروح..
صعقتني الغربة..

وأنا..
مازلت أفتش عن زمني..
في قلب الغربة.
....

(بلا عنوان) (هـ)

وكنا معاً رعشة لا تنام..
ودمع الندى يدشنُ نزف الغمام
على زهرة الحلم بعد انتظار وجوع
ووجهك يلثم وجدي..
كضوء الصباح
مساء أليف يجيء..
ويرمي بشيء من الحب –
في متعة الكأس..
فيحتشد الوقت بالروح
ذاكرة شاردة.

❑❑❑

الشنفرى يطلب ثأره

شعر: محمد خالد الخضر

-1-

كانت تراتيل النزيف تردني
وأرى القبيلة في دياجير..
الضغينة..
حينها، انتابني سهم من الجبل المطل على نزار
يا شنفرى
أنا ابنك المطرود
والأصحاب تشغلهم دماؤك والفضيلة نخب موتك يا أبي
اقتل إذا اشتد الوطيس
وراء ظهرك نقمة
والأقرباء ملثمونْ
فلمن تعد الصيد والنيران تطبخ جيفةً لوليمةٍ أخرى..
تريثْ كلهم حول السخام يشمرون عن السواعد
يأكلون، ويتبعونك في الفيافي، أنت مثلي ثأر جرحك لا يموتْ.
حتى إذا أعطوك كل نسائهم
وديارهم وتلالهم
أو كل ما تحوي المضارب والبيوتْ
ستميت أكثرهم وتمضي في الفلاة، وأنا أميت الألف لو ذرفت
رؤى فوق الروابي دمعتينْ.
هما دمعتان ويسكب الطهر المقدس ناره، حتى الدماءْ.
وأشد سهماً جاءني من خلف ظهري ثم أعرف من رماني من وراءْ.
أنا يا أبي وطنٌ بلا مأوى
وجرح لا يغيبْ.
سقط الأمان من الدماء على نوافذنا الرتيبةِ..

والصعاليك القدامى سافروا في ليل ورطتنا الرتيبْ.
وأنا أخبئ عدةَ الصيد التي أهديتني
كي لا أسدد في الظلام على أحدْ.
أولا أصيب الذئب يخرج باحثاً
عن عيشه
وصغاره السغبون نزف الانتظارْ
والرهط صحبي يخرجون من المنازل
يعلنون على ضميري كل أنواع الحصار
والعمر ينذر بالنهاية ثم يهلكنا الحصار
ونموت في أسيافنا
والآخرون يمررون خيولهم
ويصفقون ويضحكونْ.
وتروح وحدك متعباً
الأمعز الصوان يدمي أخمصيكْ
لم يبق حولك غير ذئب جائعٍ
والسيف والرمح الطويلْ
ونشيج غابتك الأمينة قد توارى..
أحرقوها يا أبي
قد أحرقوها مرتينْ
كي لا تخبيء جرحك الممتد في وجع الفضاءْ
أو لا تخبيء بسمتي
ستموت قبلي يا أبي
قد أدركوك وفي الخنادق آخرونْ
يرمون كل سهامهم
وأنا سأثأر ناقماً متمرداً متشرداً
أمضي على ألمي يحاصرني ضميري والجنونْ
سأرد سهم القذر عن فرح الطفولة
كي أخلصهم قليلاً من مآسي ثأرنا
فرفاقنا يتأهبونْ.

❑❑❑

قمر الخسوف

شعر: حسين حموي

قريباً من النَّهرِ،
يولد نصفُ هلالٍ، ونصفُ بلادْ.
مُحاقُ الهلال ينوسُ رويداً رُويداً،
وتُمسي البلادُ إلى بلقعٍ من رمادْ.
وما بين ضفّة نهر الفراتِ،
ونهر الربيعِ،
يجلجلُ صوتُ بِلالٍ،
يؤذِّنُ للنَّاسِ أَنْ أَقْبِلُوا لِلجِهَادْ،

فَـلا الـرِّيحُ تَضْـرُبُ صَـوْبَ الجهـاتِ، وَلا الصَّوْتُ تَسمَعُهُ أذنٌ فِي الْبِلادْ.
وَلا الْبَـرقُ يَفـتَحُ بَـابَ السَّـمَاءِ، وَلا الأرضُ تَلبسُ ثَوْبَ الحِدَادْ.
فَلَيْسَ سِوَ اللهُ يُذكرُ عِندَ الدُعاءْ.
وَوَجـهُ الأميرِ يُعطَّرُ بالمِسكِ قَبلَ الصَّـلاةِ وَبَعدَ الصَّلاةْ
وَأَنَّـةُ سـجنٍ تكابـدُ قَهـرُ السـنينَ وسـجنُ الضُّلوعْ
وَصَوتُ الضَّجيج ورجعُ الصّدى

"أخـــي جـــاوزَ الظـــالِمونَ المـــدى،
فحَـــــقَّ الجهـــــادُ وحَـــــقَّ الفـــــدى"
"أنتـــــــركهمْ يغصـــــــبونَ العروبـــــــةَ
مَجْـــــــــدَ الأُبــــــــوّةِ والســــــــؤددا"

وَنَحْنُ نَنَامُ على ضيمِ صمتٍ ورعبٍ ودمْ
وعرشٍ أصمْ
وليلٍ طويلٍ وموتِ قصيدةْ
وعرسِ شهيدٍ وعرسِ شهيدةْ

وفجرٍ يُقاومُ ليلَ العدمْ
ومولدِ طفلٍ بأرضٍ جديدةْ
كَأنَّ المسيحَ يعاودهُ الصَّلبُ في مهدِهِ من جديدْ

ونيرون ينهضُ من قبرِهِ مرتينْ
ليحرقَ روما ومن يسكنُ الضفتينْ، ويفقأُ عينَ النخيلِ وعينَ الحجرْ
وهذا دمي يُستباحُ صباحَ مساءَ
على مسمعِ الكائناتِ ومرأى البشرْ
وَلا منْ يكفكفُ تلك الجراحَ، ويوقفُ زحفَ الجرادْ
ولا قمرٌ في السَّوادْ
المكفَّنِ بالزمهريرِ وطولِ الخسوفِ وداءِ الفسادْ

***

ألا إنه زمنٌ والغٌ بالسّعالْ
يا لخزيِ الرِّجال المهينْ
أنا اسمي فلسطينْ
وكلُّ البلادِ استعادتْ سبايا القبيلةِ إلاَّ أنا
ونصفُ حروفي امَّحتْ في الرِّمالْ
ولاَ فجرَ يأتي
ولا مِنْ يُضَمِّدُ جرحاً لنا
كأنَّ الدمَ العربيَّ استحالَ نبيذاً هُناكَ وماءً هنا.
وما بينَ سورِ الجنوبِ وسورِ الشمالْ
يرابضُ جيشُ الحسينْ
يكابدُ ما كان في كربلاءْ
ويلقي السؤالَ على رجلٍ تَاهَ ما بينَ سيناءَ والقدسَ والضفتينْ
لماذا ارتضيتَ القفارَ،
ولذتَ من النارِ بالنَّارِ تبغي الفرارَ؟
فماذا تؤمل من قاتليكْ؟
لِم تودع السيف عند الذي يصطليكْ.
ويمعنُ في القتل ليلاً نهاراً؟
تركت سلاحكَ يبكي جهاراً؟
وأنت الذي كنت ترفضُ أنْ يلبسوكَ الإزارا؟
لماذا ارتضيتَ بنصفِ الرَّغيفِ. ونصفِ البلادِ،
ولذتَ بنارِ العدوِّ صديقاً وجاراً؟
فلسطينُ غارقةٌ بالدِّماءِ
وأنتَ تناشدُ من حاصروكَ يفكّونَ عنكَ الحصارا

***

قريباً من النهر،
يولدُ نصفُ هلالٍ ونصفُ بلادْ
مُحاقُ الهلالِ ينوسُ رُويداً رويداً
وتُمسي البلادُ إلى بلقعٍ مِنء رمادْ
ومَا بينَ ضفةِ نهرِ الفراتِ ونهر الربيعِ، يجلجلُ صوتُ بلالْ
يؤذنُ في النَّاس أن أقبلوا للجهادْ
فلا الرِّيحُ تضربُ صوبَ الجهاتِ، ولا الصوتُ تسمعهُ أذنٌ فِي البلادْ
وزهرُ يبوسَ يكابدُ بَرْدَ الشِّتَاءِ الحزينْ
وكلُّ العواصمِ فِي ظلمةٍ أو تكادْ
فمنْ أطفأَ الشَّمس، ألقى بها في الوهادْ؟
وجاءَ بهذا الظلامِ اللعينْ،

ليلقي بكلكله في جَنينْ
ويغمدَ سيفَ "صلاح الدِّينْ"
ويطلقَ كفَّ "وحيدِ القرنِ" بهذا الزمنِ الوغدْ؟
هو البرقُ ينبئُ عن سورةِ الرَّعدْ
فهيّا ابتدئْ عزفكَ الآن يا برقُ فوقَ الخليلْ
وفجّرْ ضياءَ البروقِ ودمدمةَ الرعدِ عند الهطولْ
ألا فلتكنْ غيرَ كلِّ البروقِ وكلِّ الفصولْ
مللنا البروقَ التي أمطرتْنا وحولاً
وتلكَ التي خادعتْنا على سفرٍ كالسَّرابْ
مللنا الرعودَ التي لا ترصّعُ إيقاعها بالمطرْ
فهيّا ابتدئْ عزفَ لحنِ الوترْ
وهيّا افتحِ البابَ للشَّمسِ تَقْحَم هذا العبابْ
وللريحِ تحملُ ضَوْعَ الرَّبيعِ وهَطْلَ السَّحابْ
تباركَ ذَاكَ التُّرابُ المضمَّخُ بالشُّهداءْ
وتلكَ الجراحُ الموشّاةُ بالأغنياتِ والزغرداتْ

***

يا لخزي الرجالْ
حروفُ فلسطينَ صارتْ طلاسمَ في سفرِ من يغزلونَ الحروفَ
كما يشتهي السادةُ الأوصياءْ
كأنَّ البلادَ على سعةِ الأرضِ صارتْ ظلاماً وسجناً وساريةً من رياء
كأنَّ الفضاءَ وتلكَ الفجائعَ صارتْ سراباً
بأرضٍ خرابٍ وقلبٍ خواءْ
فماذا تغيّر حتى تبلَّدَ حسُّ الخليقةِ في الزمن الزمهريرْ؟
وماذا أصابَ الوجودَ من الطيشِ حتى تبلَّدَ فيه الضميرْ؟
ألا إنه زمنٌ والغٌ في الدمامةِ والسفهِ
لا أحدٌ يستجيبٌ لصوتٍ،
ولا أحدٌ يستفيقُ على صرخةٍ أو نداءْ
ولا مِنْ يُحسُّ بأنَّةِ جرحٍ ولا نَوْحةٍ أو بكاءْ.
تجمّد نبضُ الأحاسيس في دمنا كالصقيعْ
وأصبحَ ومضُ البروقِ، وبرقُ الرعودِ بلا مطرٍ في الشتاءْ
لقد ماتَ كلُّ نداءٍ على بابِ صوتِ الضميرْ
وما عادَ سمعٌ يرقُّ ولا دمعةٌ تسترقُّ ولا نائمٌ يستفيقْ
وَما عَاد يُعرفُ من ذا يكونُ العدوَّ ومنْ ذا يكونُ الصديقْ؟
كأن الذي كانَ فِي غابرِ الأعصرِ الزاهياتِ تلاشى وأمسى سُدى
فصارَ البياضُ سواداً، وصارَ السوادُ بياضاً
وصوتَ الحقيقةِ وأداً لناطقهِ سيداً أو مسودْ

"فإمّا ارتضينا حياةَ العبيدْ ... فلا أمهلتْنا عوادي القدرْ
فلم يخلقِ الله هذا الوجودْ ... لعبدٍ ولا عاجزٍ مُحْتَقَرْ

ولكـــــنْ لحـــــرٍّ كبيـــــرِ الطمـــــوحِ   أبـــــيِّ الجـــــروحِ عظـــــيمِ الخطـــــرْ"

***

يا لخزيِ الرجالْ
كيفَ يغفو على الجرح ثأرٌ؟ وكيفَ ينامُ على الضّيمِ جرحٌ؟
لماذا يجالدُنا الصَّبرُ صُبَّارنا؟ وماذا أصابَ الرِّجالَ الَّذِينَ سروا في دروبِ الكِفاحْ
فألقوا السلاحَ وعافوا الترابَ الذي جبلوهُ بنسْغِ الخلايا؟
وراحوا يرومونَ ودَّ الحواةَ وترديدَ ما تحسن الببغاءْ؟

***

أَفِقْ من عرينِكَ يا أيُّها البَرْقُ، خُذْ حفنةً من ترابِ الجدودِ،
وكحّلْ به مقلتيكَ، وقَبِّلْ بهِ شفتيكَ، وطهِّر بهِ وجنتيكَ،
توسَّدْهُ حينَ تنامُ، وحينَ تقومُ، وحين تُصلِّي، وحينَ تصومُ،
فكلُّ الَّذِي فعلوهُ، لقتلِ المروءةِ فِي دمِنَا والسَّلامْ
وتهجيرِ كلِّ العصافيرِ، عنْ أرضِها في الظلامْ، وإِطْفاءِ شمسِ الرَّبيعِ، وتتويجِ هذا الحسامِ.
المثَلَّمِ ذِي الصدأِ المستديمِ مَلِيكاً لمملكةِ النِّفْطِ، يصبغُ كرسيَّ عرشِ البلادِ كما يشتهي الأوصياءْ.
ويلقي رمادَ الفجيعةِ في أعينِ القادمينْ،
ويبتاعُ بالدَّمِ والنِّفْطِ نصفَ البلادْ
وبِالْصَّولجان جميعَ العبادْ.

***

قريباً من النَّهرِ يولدُ نصفُ هلالٍ ونصفُ بلادْ
مُحاقُ الهلالِ ينوسُ رُويداً رويداً
وتُمسي البلادُ إلى بَلْقَعٍ مِنْ رمادْ
ومَا بينَ ضفّةِ نهرِ الفراتِ ونهرِ الدُّموعِ
يجلجلُ صوتُ بلالْ يؤذِّنُ في النَّاسِ أَنْ أقبلوا للجهادْ
فلا الرِّيحُ تضربُ صوبَ الجهاتِ ولا الصوتُ تسمعهُ أُذُنٌ فِي البِلادْ
أنا الرَّفْضُ خُذْ مَا تشَاءُ مِنَ القلبِ
غضَّاً تورَّدَ بِالزَّهرِ أو حَجَرَاً نازفَاً بالجراحْ
وخُذْ حَفْنَةً مِنْ تُرابٍ جريحٍ مدمّى بعطرِ الشهادةِ والكبرياءْ
وخُذْ أيَّ شيءٍ، تَلَقَّفْهُ، وامْضِ إلى السَّاحِ فِي بيرقِ الشهداءِ
فما عادَ يُجدي سلاحٌ سوى الرَّفضِ
والبحثِ عن حجرِ العاصفةْ

أنا الأرضُ أرفضُ أنْ أُستباحَ على مسمعِ الحاضرينَ ومرأى الذينَ أصرُّوا على الصَّمتِ والخوفِ والسَّيْرِ في الظُّلُمَاتْ.

***

لا وقتَ للانتظارْ، لا وقتَ للنَّومِ، لا وقتَ للصَّمتِ.

هو السَّيلُ يوشكُ أَنْ يبلغَ الآن أعلى الذُّرَا. وهذا المحيطُ يهددنا بالغرقْ

فإمّا نكونُ وإمّا نكونُ وبعدَ الَّذِي كانَ لَنْ نفترقْ.

هو الرَّفضُ يشهقُ كالطود في قامتي، لهذا أراني أشدُّ حزامي، كأيّ شهيدٍ توارى أمامي لأمضي أهزُّ النَّخيلَ، وبيارةَ البرتقالِ، فيسَّاقَطُ الرَّطْبُ خَصْبَاً جنيَّاً، ويملأُ كلَّ السُّهولِ وكلَّ الحقولْ،

ويمتدُ نهرٌ، وتمتلئ الضفتان بماءِ المروءةِ، تصرخُ أفواهُ موتى الترابِ الحزينِ المدمّى ابدؤوا زحفكمْ يا رجالْ، ويبدأُ زحفٌ، فتعدو جيادٌ، وتكبو جيادٌ، وتُضْرَمُ نارٌ وتُطْفَأُ نارٌ. ويَنْدَاحُ طوفانُ

ذَاكَ النِّداءِ بكلِّ الجهاتْ، ويرتد ذاكَ الصّدى والحداءُ على حشْرجاتٍ من الموتِ فِي كلِّ أرضٍ ودارْ.

***

أَنَا الرفضُ أُقسمُ باسمِ التُّرابَ النديِّ، وأرواحِ كلِّ الضحايا التي أزهرتْ في جميعِ البلادْ بأثوابِ عطرٍ ونورٍ ونارْ، سأشعلُ في قمري جمرةً لا تهابُ الرِّيَاحَ، ولا تنثني عن طريقِ الكفاحِ

ولا تنحني للخسوفِ وتفتحُ للشّمسِ بابَ الشُّروقِ وفاتحةَ الانتصار.

❑❑❑

صوفية

شعر: أحمد فؤاد العسكري

مزقـــت صـــوتي وانتزعـــت لســـاني وبصـــقت ذاكرتـــي بوجـــهِ زمـــاني

أحتـــاجُ حُنجـــرةً بحجـــمِ مـــواجعي وفمـــاً بقـــدر مســـاحةِ الإنســـانِ

أســفاً علــى الأيــام.. كيــف صــبرتُها مُتجرعـــاً حممـــي بـــلا بُركـــانِ

لُغتـــي تمـــوتُ وكبريـــائي ينطفـــي وملامحـــي صـــورٌ بـــلا ألـــوانِ

وطنـــي فـــديتكَ بالشـــباب أجـــرُّهُ ويجرنـــي للشـــيب جـــرَّ مُهـــانِ

لا تمنـــع النســـيان عـــن قيثـــارتي فركـــامُ ذاكرتـــي مـــن النســـيانِ

علقـــتُ ذاكرتـــي بصـــمتك لوحـــةً وبقيـــتُ مســـماراً علـــى الجـــدرانِ

أمشـــي ولا ظـــلٌّ يـــؤانسُ وحشـــتي وأســـيرُ لكنـــي أظـــلُّ مكـــاني

مـــن ألـــفِ قابلـــةٍ أجـــرُّ مشـــيمتي ظمـــآنَ ألعـــنُ حُلمـــة الشـــيطانِ

وعلــى مخــاض البــاب أنــت تركتنــي قيحـــاً.. لألعـــقَ سُـــرتي بلســـاني

يـــا أيهـــا الصـــوفيُّ أي ولادةٍ أزكـــى، بحـــق جبينـــك النـــوراني

أرميتنـــي للتيـــه كـــي تختـــارني أولـــيسَ مـــن نـــوحٍ بـــلا طوفـــانِ

لـــو كـــان يمنحنـــي فراتـــكَ موجـــةً	لأعرتــــهُ بحــــراً مـــن الهـــذيانِ
وصـنعتُ مـن حطـب العواطـف زورقـاً	ونســـجتُ أشـــرعةً مـــن الأحـــزانِ
ورحلـــتُ عـــن زمـــنٍ بغيـــر ملامـــحٍ	وشـــطبتُ أســـماءً بـــدون معـــانِ
لكننـــــي غنيـــــت قبـــــل ولادتـــــي	فبقيـــتُ أغنيـــةً بـــلا عنـــوانِ
وطنـــي قطفـــتَ القلـــب قبـــل أوانـــهِ	وضـــفرت مســـبحةً مـــن الشـــريانِ
يـــا بـــابليَ الوجـــه ألـــفُ فراشـــةٍ..	.. روحـــي وأنـــت حـــدائقي وجنـــاني
أرويـــك مـــن ظمئـــي لعلـــك مـــرةً	ترضـــى وتأخـــذ مـــن يـــدي قربـــاني
إنـــي مســـيحُك منـــذُ ألـــفِ نبـــوءةٍ	صُـــلِبتْ أشـــمُ عفونـــة الرهبـــانِ
يقتـــاتُ مســـمارُ الخـــراب براحتـــي	وأنـــا أجـــرُّ قوافـــل الصُّـــلبانِ
فـاقطع صــلاتكَ حــان وقـت قيـامتي	واغفـــر فكـــلُّ جريمتـــي إيمـــاني
إنـــي مشـــيتُ إليـــك فـــوق مـــدامعي	فصـــنعتُ مُعجزتـــي بـــلا قـــرآنِ
تجترنـــــي الأيـــــام... أيُّ مُكبـــــلٍ	مثلـــي.. يُـــراقصُ وحشـــة القضـــبانِ
هــمُ حاصــروا رئتــي بــألفِ رصاصــةٍ	فـــأعرتني رئـــةً مـــن الكتمـــانِ
لا.. لـن أمـوت علـى طريـق حصـارهم	ســـأموتُ وفـــق طريقتـــي.. بمكـــاني
لا والتـــي ســـافرتُ فـــي أحـــداقها	وحملـــتُ رأســـي فـــوق رأس ســـناني
أحرقـــتُ مـــن دمهـــا بقـــدر برائتـــي	ودخلـــتُ معبـــد حُســـنها بحصـــاني
وقضـيتُ نصـف العمـر بـين شـفاهها	أفديـــهِ مـــن ثغـــرٍ بـــألفِ جبـــانِ
وطنــي وبعــدك مــن يضــيفُ لفرحتــي..	.. حزنـــاً، ويعـــدِلُ كفـــةَ الميـــزان

أنـــا ذلـــك العربـــيُّ رُغـــم مرارتـــي ... مـــا زلـــتُ تتـــوراً مـــن الوجـــدانِ
عربيـــةٌ لغتـــي وغيـــرةُ زوجتـــي ... وخطـــوطُ كفـــي وانفـــلاتُ عِنـــاني
أنـــا نفـــسُ ذاك الطفـــل حيـــث تركتنـــي ... ألهـــو بخارطـــةٍ وبعـــضِ أمـــاني

❑❑❑

عالم القصة

❑❑

ظهورات السيدة الجميلة

قصة: إبراهيم الخليل

*الظهور الأول:

شقشق الفجر جرساً من القطن الأبيض.

والحارة النائمة تتململ، تترك لسكونها أن يتصدّع، لتعبرها الروائح والأصوات وخطوات العابرين، وهم ينطلقون إلى غاياتهم، وكان ثمّة سرب من الحمام، يهجر أعشاشه، ويحجل فوق سطح المنزل، يلتقط حبّاً من بقايا الأمس.

. يا فتّاح.. يا رزّاق.. يا عليم.

وأعقب الصوت نحنحة قويّة، تردّدت في الزقاق الضيق، وجرى كلب سائب مذعوراً فأنَّ باب خشبي، انفتح قليلاً، ثم عاودت يد بيضاء، موشومة بالحنّاء إغلاقه من جديد خوفاً من اقتحام غير متوقّع.

اهتزّت شجرة السرو بإجلال خاشع في باحة الحوش، وكان الرجل بثوبه الواسع يجلس وحيداً، يشرب الشاي بالزنجبيل والقرفة، ويستمع إلى صوت صدّيقة الملاّية، يتردّد بلذاذة، "يا صيّاد السمك.. صيد لي بلطيّة..، وهو يرقب يمامة أنثى، تهرب من ذكرها العاشق إلى عشها في أعلى الشجرة، تيّاهة. مدلّة، كشأنها وهي تمارس غرائزها الموروثة، بينما لطأ الديك العشاري بعينيه الغاضبتين وعرفه الأحمر إلى الحائط، مستظلاً بعرائش المجنونة واللبلاب من شمس غير حارقة، وقد بدت الكائنات أليفة، ومطمئنة، تعوم في هلام غامض دون أن تغرق.

. نون..

هجس الرجل بصوت أجشّ، وكأنه يقرأ تعويذة سحريّة، ثم رشف قليلاً من الشاي، وهمّه الرائس ألا يفقد هذه اللحظة، فللصباح مواكبه المقدّسة، وللروح حريتها في أن تغتسل كما شاعت في أنواره اللاثغة بالأناشيد والأوراد.

ـ القلب كالعرش، والصدر كالكرسي.. فلا تبالغ في الجنون.

وفجأة..

انبثقت المرأة من الحلم، نافورة من العطر واللون والماء. أو شبطة من طرفاء الفرات، يمرّ بها البدو العابرون إلى مضاربهم المتناثرة في بادية الشام، يحملون التين المجفف والزبيب، والرغائب الخامرة، تفوح من أجسادهم رائحة البختري والخضيرة، والعزلة الأبديّة التي لا يدرك فضائلها سوى الزاهدين والرعيان.

دورقت كفيها الموشومتين بالشذر الأزرق، وسقت الرجل ماء الرضا في زمن فقدنا فيه الرضا، وحافية، عارية، باسمة وقفت على رؤوس أصابع قدميها، فوسوست شنوف حجلها الذهبية، ثم اشرأبت بعنقها الأملود.

قال الرجل:

ـ هذا العرش لكِ.

قالت المرأة:

ـ هذا الكرسي لكَ.

ـ والجنّة؟

ـ لأهلها.

وأطلق الرجل فراشاته النهمة، تلمّ ما زرعت شفتاه بالأمس من بنفسج وليلك مجنون على مرمرها الوردي، فازدهى الشحوب، وفاح عطر النارنج والكبّاد:

قال الرجل:

ـ من أين جاء كل هذا الشحوب؟!

قالت المرأة:

ـ ليس شحوباً ما تراه.

قال الرجل:

ـ إذن.. ما يكون؟

قالت المرأة:

ـ إنه خجل التفاح من التفاح.

ودارت المرأة حول نفسها برشاقة وعذوبة، وتوفّز الديك العشاري، بينما حلّق سرب الحمام في السماء الزرقاء، فعاد الباب الخشبي إلى الأنين واليد البيضاء الموشومة بالحناء تفتحه حتى النهاية، ليدخل الهواء والصوت والنهار إلى عتمة الغرفة التي طالما شهدت كوابيسها الليليّة.

قال الرجل للمرأة حين كفّت عن الدوران:

. يا امرأة..

قالت المرأة:

. لا تحاول تثليث دائرة الرقصة فتموت الفراشة.

قال الرجل:

. أنا عارف وبصير.

قالت المرأة:

. لا تفرّط بالشذرات.

قال الرجل:

. لا تُدخلي إلى معرض الخزف ثور السماء.

قالت المرأة:

. أخذتنا البلاغة بعيداً عن المرغوب.

قال الرجل:

. رجل من سفلة الناس، افتتح "شايخانه" في زاوية من زوايا سوق الصاغة عن عمد، باع شايه الخادر للجوّالين والعابرين، عشق بريق الذهب المجمّر، ورائحة المكان الحافل، وببطء تسلل إلى الورشات، فعايش الصنّاع المهرة، وسقاهم من شايه "ببلاش"..، ليس حبّاً، أو حماقة، ولكنه كان يدهن أعقاب الكؤوس بالسكر الدبق، وآخر النهار يجمع ما علق بها من شذرات الذهب الذي جمعه الدبق من الطاولات، ويوماً بعد يوم تجمع لديه من الذهب ما يكفي لافتتاح محل للصياغة،... رجل حوّل الماء إلى ذهب وهي كيمياء السفلة.

قالت المرأة:

. تلك شذرات السوق.

قال الرجل:

. جاءني في الليل، دلق زيته على رغيفي، ثم رشّه بالصعتر والسمسم، ومضى وحيداً مثل شمعة في رواق ظليل.

قالت المرأة:

. لا تفضح المستور.

ودارت المرأة حول نفسها، دارت حتى تحولت إلى شجرة نضرة، وتحوّل الرجل أيلاً بقرون شجريّة، يلسّ أوراقها الخضراء قبل أن يفاجئها الذبول، فتعرى في الخريف القادم، أمّا الكفّ البيضاء

فأعــادت إغــلاق البــاب مــرة أخــرى، وقــد اجتمــع لــديها فــيض مــن الأصــوات، والحركــات، والخطوات المهادنة، فأصبح الزقاق أليفاً إلى صدرها المترع بالحليب والرائحة والبياض، فعادت إلى غرفتها، تشرع النافذة على نور الشمس بشجاعة تحسد عليها، ولم يك لديها شكّ بأنّ الكوابيس لابدّ ستزورها قريباً.

***الظهور الثاني:**

كان الرجل ذو المعطف الرمادي الفاهي

يعبر الحديقة كقنّاص على عجل، يرتجف من البرد، والوحدة، والحصار الذي يخترق عظامه الهشّة، وقد أحنى ظهره حالماً بليلة سعيدة، قدّم لها بمقدّمات قاب قوسين من النجاح، فلقد أشعل شمعتين لبلاهة النهار، ورقش تعويذة على جلد غزال بريشة حمام بريّ، ثم لوّنها بألوان لا يذكر من أين جاء بها؟! وفي ظلّ بخور أعده وفوّحه مع رائحة القهوة والهال، طلب رقماً هاتفياً لامرأة كانت مشغولة في منزلها بأيقونة سورية على زجاج معشق، تتقرّاها بأصابعها الرشيقة، فتتوهج الألوان معمّدة بالزيت، والزيت بركة.

قال الرجل:

. متى.. يا امرأة؟

قالت المرأة:

. ماذا يا رجل؟!

قال الرجل:

. تكونين وردتي.

قالت المرأة:

. وتكون شوكي؟

قال الرجل:

. أنت يمامتي الزرقاء.

قالت المرأة:

. وأنت؟!

قال الرجل:

. كوني نبيذي

قالت المرأة:

. ولتكن دورقي.

قال الرجل:

. لك رائحة الحبر.

قالت المرأة:

. ويلي منك، وويلي عليك يا رجل.

وانقطع الاتّصال في لحظة، كان الرجل يعتقد أنه سوف يستمر ألف عام مما لا تعدّون، يحكي ويحكي ويحكي.

***

عبر الرجل الحديقة إلى الجانب الآخر.

وهو يحمل في يده كيساً أسود، أودعه دورقاً من النبيذ الأحمر المزّ، والتفاح الأصفر، وحفنة من المكسَّرات، حين لمح في البداية ثوب المرأة الأخضر المشجّر بعروق نباتيّة وأزاهير، فخفف خطوه رغم إحساسه بالبرد الناغل، فرآها تقف تحت ضوء المصباح الحليبي، وكأنها ترضع ألوانه، تحمل بين أناملها باقة من الزنبق، وتتأمل ماء النافورة البعيدة، وكأنها تغسل كرز شفتيها وهمومها من أوضار الوقت، لتستعد لصلاة سرّية أمام المرمر المغسول بالندى ورائحة المساء والناس والعشب الممدّد كأغاني كروانات الليل.

اقترب الرجل منها هامساً:

. أنت هنا؟

فردت باسترسال:

. ستكون الصيّاد.

قال الرجل:

. وستكونين الغزالة.

وتحولت الحديقة إلى عربة فارهة، مزينة بالورد وأكليل الأكاسيا، تنطلق بامرأة ورجل إلى جهة محايدة، لكي يقيما مستعمرة لنسل جديد، ويشربا نبيذهما بحريّة، ودون خوف، ويتمتعا بخلو المكان من الكراسي، الحرس المستعد دائماً لإطلاق النار على أي شبح، ثم يناما عاريين في معطف واحد حتى اليوم الآخر:

يقول الرجل:

. قهوتنا في السابعة صباحاً.

تردّ المرأة:

. قهوتنا في السابعه رملاً.

ويبدأ النعاس يرسم صورة للنوم على الأهداب.

***

***الظهور الثالث**

فرد الرجل أصابعه العشر.

وفتح قلبه الكبير للخُطَّاف، وعصافير الجنّة، واللقالق، وهو يستلقي على رمل الفرات تحت شمس ناعمة، فدغدغ الماء باطن قدميه فعل السمك الصغير، فاغرورقت عيناه بالضحك النظيف، وغطى الرمل السافي ساقيه، فنمت أعشاب سوداء، وغرق الوقت الحصى الرقراق، فأدغلت الحوائج بالطرائد والسلالات النهرية والأرواح، فهجس الرجل:

"ـ امرأة تطلع في لحظة نزق، تجلس أمامك على كرسيّ من القش، فتوسوس شنوف حجلها الفضيّ، المزيّن بالخرز الأزرق كلمّا حركت قدمها اليسرى، تدخن، وتثرثر، وترنّ ضحكاتها الصافية كأجراس الماعز، وفجأة تنهض كزوبعة... تاركة لك:

كرسيّها خالياً:

وعلبة دخانها فارغة.

وخلخالها الفضّة مرميّاً على الرمل، تعويذة سحرية.

ثمّة جمار تنتظرك. أيُّها العاصي. لترمي بها من غابوا يوماً وقالوا: نلتقي."

نهض الرجل من مكانه، فاستقبلته رائحة المرأة، خليطاً من التبغ ودوار الشمس وعبق الفلّ، فظل مسمّراً مكانه، وعيناه تدوران في محجريهما دهشة.

قالت الرائحة:

. أطلق أبواقك أيها الصياد.

قال الرجل:

. هذا ليس موسم الصيد.

قالت الرائحة:

. أطلق أبواقك.

حينها امتلأت السماء بالزرازير والإوزّ والحبارى وسمك الشبوط والكلاب السلوقية والصيادين.

***الظهور الرابع:**

كان يتدلى من أذني المرأة قرطان طويلان

من اليشب الأحمر البرّاق، وهي تجلس عارية على الكرسي، تزيّن شعرها الجثل بريش الهدهد والسُمَّان، وقد كشفت عن أسنان بيضاء كبذور الشمّام، فبدت غمازتان عند ملتقى الشفتين، وحول عنقها التالع لفّت شالاً من الحرير الأسود الناعم نعومة قرن اليرقة.

وفي الجهة المقابلة وقف الرجل، يتأملها بافتتان، وأصابعه الملوثة بالزيت والألوان، تتابع حركة الريشة على القماش، واللوحة قاربت الاكتمال، بعد تعب طال عامين.

قالت المرأة:

. أنا مرهقة وخائفة.

قال الرجل:

. آن لك أن ترتاحي.

قالت المرأة:

. ماذا تعني؟

قال الرجل:

. يموت الفنان، تموت الموديل، وتبقى اللوحة.

قالت المرأة:

. أليست اللوحة؟!

قال الرجل:

. لا.. ولا أنا.

قالت المرأة:

. ومع ذلك ستحمل اسمي.

قال الرجل:

. ربّما.

وببراعة وقّع في الجهة اليسرى، ثم اعتدل، وطوّح بالريشة بعيداً، وصاح بابتهاج المنتصر:

. قفي.

فقامت المرأة من مكانها. وتقدّمت بثقة وكأنها على موعد، طال انتظاره فهي لم تشاهد ما يقوم به الرجل.

قالت المرأة:

. آن الأوان.

قال الرجل:

. لك الحق الآن.

وابتعد قليلاً، ليفسح للمرأة مكاناً، ترى منه اللوحة، لكنها حين نظرت، صعقت، فماذا رأت؟ رأت سمكة ذهبية، تسبح في نهر من الرمل والبيوت والوجوه المعذبة، فصاحت بصوت كالنباح:

. هذا جنون، لقد كنت تخدعني.

قال الرجل:

. لقد شاركنا معاً في الخديعة، فكفي عن العويل

قالت المرأة:

. أنت معتوه.

وانطلقت في الشارع عارية كالمجنونة، وكانت المدينة نائمة، والشوارع خالية، لكن دورية الشرطة المناوبة، ألقت القبض عليها بتهمة الخروج عن الآداب العامة، وفي المخفر ظنها الضابط المناوب سمكة فأرسلها إلى منزله مع الحاجب، ليعدّها للغداء، بينما تحوّل الرجل إلى سرطان، يدبّ على الرمل، متجهاً إلى البحر، وهطل في تلك اللحظة مطر غامض من سقف الغرفة، محا البيوت والوجوه من اللوحة، فبدت كمومس عجوز، تقف تحت "الدشّ" عارية أيضاً.

***

***الظهور الخامس:**

كان الرجل نصف قديس، نصف مجنون.

أعطاه موهبة، اختصّه بها، فكان يخترع أسماء غريبة لكل ما يقع عليه نظره، فسمّى قريته الصغيرة "صباح الخير".

وسمّى بقرته الضخمة "نملة".

وسمّى مخفر الدرك "معرض الجثث الفخمة".

وسكان القرية "أولاد الجنّ".

أمّا جارته الحلوة فخصَّها باسم "وردة الختميّة".

وذات يوم . لأنه عازب ووحيد . جاء بجهاز مذياع، أدهش القرية النائمة، فاستيقظت، وأصبح بيته مساء كل خميس ملتقى الساهرين القادمين من بيوتهم وقد تعطروا، ولبسوا أفضل ما لديهم، فتدار كؤوس الشاي الخادر، ويتصاعد دخان التبغ، وسط الصمت والإصغاء الخاشع لصوت المذيعة العذب وهي تقدّم لهم مطربتهم المفضلة في سهرتها المعتادة.

وكان الرجل، وهو يجلس تحت شجرة التوت العملاقة، يحلم بالمطربة التي سمّاها بأحد أسمائه العجيبة "قرَّة العين"، وهي تشرب الشاي بالنعنع البري معه ليلاً، وتشاركه خبز "العباس" صباحاً، هذا الخبــز المقــدّس، الــذي لا يقــدّم إلاّ فــي المناســبات المباركــة، والنــذور مــدهوناً بالزبــدة والدبس، مخلوطاً بالسمسم وحبّ الشونيز، فيأكل نصف الرغيف، ويترك لها النصف الآخر، وهو يردّد:

. ليت للبرّاق عيناً..

ولأنّ المخافر عين الحكومة، وذراعها الطويلة، فقد رأى رئيس المخفر في المذياع تهديداً لسلطته وأهميتـه، فصـادره، بحجّـة الحفـاظ علـى الأمـن، ومنـع التجمّعـات الكبيـرة، فعـاد النـاس خـائبين إلـى منـازلهم، يجترون الخيبـة والخـوف، وقد فقدوا مسرّاتهم الصـغيرة، وأفراحهم التـي كانـت تضـفيها "قرَّة العين" كل ليلة خميس على حياتهم، بينما لزم الرجل الصمت والكآبـة، يشرب الشـاي مـع النعنـع البرّي تحت شـجرة التـوت صـباحاً، وقـد تـرك خبـز "العبـاس" إلـى حـين عـودة "قرّة العـين" مـن أسـرها عنـد الأعـداء، لتقـوده إلـى دائـرة الفـرح، وقـد نسـي كـل الأصـوات إلا صـوتها السـاحر، الـذي يسـمعه فـي الأمسيات قادماً من المخفر.

***الظهور السادس:**

قال له أبوه قبل أن يرحل:

. أنت وحيد وضعيف، فحذار من كلاب الدم، فهي تشمّ رائحة الطريدة الخائفة والوحيدة.

وقال له صديق عمره:

. لا تلعب دور الطرائد، فلم تخلق له، كن الصياد.

وقالت له المرأة التي تسكن في المنزل المقابل قبل أن تهجره إلى أحضان رجل آخر من نفس الحارة:

. لك رائحة تخيفني، ثم عيناك.

ومع ذلك رضي بوردة حمراء، تتركها له سيدة جميلة في نافذته، ثم ترحل دون أن تراه، أو تحادثه، فكان يحلم كل ليلة بشرفة وقمر وورد أحمر وامرأة، تغفو على صدره، فتصحو المجرّات، وشبابيط الفرات، وشموس القيظ الحنّان، والمراثي التي نسيها في وحدته، وخوفه، وضعفه، وادّكاراته

ويوم اقتحم كلاب الدم غرفته كآخر الطرائد، توفّز، ثم خار، واستسلم ملبيّاً نداء البوق النحاسـي، وكانت السيدة الجميلـة وسط الورود الحمراء تمـلأ الجدران، فصـادروها، كما صـادروا ورودها الحمراء الذابلة، واقتادوه إلى جهة مجهولة في سيارة، تحمل لوحة مؤقتة، فرأى الطرقات كما لم يرها من قبل.

قال له المحقق:

. أتعبتنا يا رجل.

فلم يردّ، فتابع الرجل:

. كيف تفضّل قهوتك؟

فردّ بصوت هامس لكنه واثق:

. كثيراً من البن، كثيراً من الورد الأحمر.

قال المحقق:

. يبدو أنك لا تريد العودة إلى البيت.

قال الضعيف:

. تلك حال الطرائد إذا وقعت في شرك الصياد.

ونام ليلته الأولى على البلاط، ومع ذلك ظلت الورود الحمراء تصله بانتظام.

***

***الظهور السابع:**

قال الرجل لصاحبه المجتبى:

. هي أخطاء القلب في الصرف .

قال صاحبه:

. كيف؟!

قال الرجل:

. تحوّل السدّ إلى دسّ، والسعد إلى عدس.

قال صاحبه:

. زدني.

قال الرجل:

. ما تقول في النون؟

قال صاحبه:

. قل أنت.

قال الرجل:

ـ سراج الليل، وزيت البركة، ومؤونة الشتاء، وفرو السمّور، وكستناء المترفين، وعين الحوت، وجمّار النخل.

قال صاحبه:

. أغفلت شيئاً أيُّها العارف.

قال الرجل:

. دع السيدة الجميلة، ترتدي فروها الأسود، وتسدل قناعها الحجري، وتعلن الاختفاء، فهذا القلب خائف، وهذا الظهور خفاء.

قال صاحبه:

. لك الأبواق.

قال الرجل:

. لي المزامير إن شاء.

ولملم الرجل ورده الأحمر الذابل، وخوفه الأبدي، ولبس معطفه المطري، ثم حمل حقيبته وانطلق كقنّاص يبحث عن طرائده، وحين نظر إلى أعلى، رأى نافذة مضاءة، وشبح امرأة، بدت جميلة وسط الغبش، فتوقف.

كان المطر ماتعاً، وقطراته تتساقط من أنف الرجل، وهو يفتح حقيبته، ويتناول منها بكل هدوء بندقية صيد خبّأها طويلاً في القاع، ثم سدّد بإحكام المحترف، لحظتها دفق الصوت من جهة مجهولة آمراً.

. أطلق جحيمك أيُّها الصياد.

فضغط على الزناد البارد، فسمع الحيّ كله دوي تحطّم الزجاج، لكنه لم يسمع صوت السقوط لجسد المرأة الجميلة، والدماء تسيل منه، وفاحت رائحة البارود، تختلط برائحة المطر والورد الذابل، وتابع الرجل رحلته تحت المطر، وثمّة نداء كالعويل انطلق من سيارة شرطة عابرة، لم يأبه به أحد.

❑❑❑

الدرج

قصة: محمد أبو معتوق

لنفترض..

لنفترض أن رجلاً مطارداً.. يركض لاهثاً في الطريق، وخلال ركضه.. يلتفت التفاتات خاطفة إلى الوراء.. كما يفعل معظم الرجال المطاردين.. ولا بأس ببعض الخدوش والقليل من قطرات الدم... التي تدفع الأمور للنهايات الفاتنة.

وخلال الركض المرير تكون بوابات الأبنية مغلقة، مما يطيل أمد المطاردة ويجعلها أكثر لهاثاً وجاذبية.

وبعد انعطافات كثيرة يعثر الرجل المطارد على باب بناية مفتوح فيدخله واللهاث يكاد يطيح برئتيه، فيجتاز الباب وبعد خطوات يواجهه درج طويل ملتفٌ على نفسه مثل أفعى رائعة.. عند ذلك يتوقف الرجل ليطرح على نفسه سؤالين جوهريين.

1-هل يستسلم للأعداء.

2-أم يتابع صعود الأدراج العالية.

وأي الخيارين أكثر جاذبية ورحمة.

ولأن الرجل المطارد، كائن مجبول من الماء والحيرة، لذلك لا تعينه حاله على اتخاذ القرار... الشيء الوحيد الذي يستطيعه... هو الاستناد إلى الجدار.

وفجأة.. تخطر بباله فكرة عجيبة، يستطيع من خلالها أن يتخلص من حيرته، فيخرج من أحد جيوبه قطعة نقدية ويقذفها في الهواء وهو يقول في سره، الوجه لصعود الدرج والكتابة للاستسلام للمطاردين.. وعندما تستقر القطعة النقدية ويرفع كفه عنها بحذر... يجد الوجه أمامه.. ويجد أن لا مفر من صعود الدرج.

هذا ما يحصل على الصعيد الفردي... رجل لاهث يبدأ الصعود كمحاولة وحيدة للهرب.

أما على الصعيد الكوني والإنساني... وبعيداً عن بوابة البناية... فلا نلمح سوى الليل والرجال المطاردين، وقوة ملامحهم، وبعد تحديق طويل نكتشف فجأة أنهم من رجال البوليس، وأن إصرارهم على القبض على المتهم الهارب، رائع وكبير. ولكي نترك الأمور على عواهنها حتى لا نؤثر على حركة الأحداث ومصائر الناس.. نلتزم الصمت ولا نشير إلى باب البناية المفتوح الذي عبره الفتى المطارد حتى لا نكون طرفاً في المشكلة.

غير أن المجموعة بحسها المدرَّب، وخبرتها الطويلة التي لا أثر فيها للتهاون والغفران.. تدرك أنّ بعض اللهاث مازال عالقاً بباب البناية.. وأن الرجل المطلوب قرر صعود الدرج رغم وجود المصعد بحالة جيدة.

بعد أن تستكمل المجموعة وصولها تتكوم في البهو الفاصل بين الدرج والبوابة بانتظار وصول رئيسها المكتنز.. لتأخذ منه تفاصيل الخطة، للبدء بمرحلة الهجوم التالية. وفي انتظار وصوله، بدأ رجلا الدورية باستعادة ملامحهم والاختصاصات التي تميزهم من خلال الأنفاس العميقة التي ينتزعونها عنوة من الهواء المجاور، وكان يخالط الأنفاس شعور بالراحة.. بعد أن أحس الجميع بأن الكائن الضال كاد أن يقع في المصيدة.

أما الرجل الهارب والمتهم بجريمة لا نعرف أبعادها، فكان يلتهم الدرج بقدميه التهاماً، لأنه غير قادر على التهامه بفمه كما يفعل عفريت المصباح في قصة علاء الدين.

في أعلى الدرج الطويل الذي يبدو في عرف المتيمين وكأنه درج صاعد إلى الله، وفي عرف الهاربين وكأنه درج مشرع إلى الهاوية.. في أعلى الدرج هذا.. كانت فتاة قد خرجت لتوها من باب منزلها، ونزلت الدرج، لأنها كانت أكثر شباباً من أن تفكر بالنزول عبر المصعد.. وخلال نزولها النشط.. توردت ملامحها ورفتَّ إلى جوارها خصلات شعرها ونهداها.

وكان اندفاعها في النزول باهراً وقوياً، وكان صعود الرجل المطارد عنيفاً وداوياً... ثم وفي لحظة برق اصطدمت الكتلتان والتحمتا، ولأن الفتاة أكثر فزعاً وارتداداً ولأن الشاب المطارد أكثر عصفاً واندفاعاً، لذلك تراجعت الفتاة إلى الخلف، وانحاز الشاب إلى الأمام، وهكذا حصل السقوط الفائق، الذي لا يحلم أحد بأبلغ منه وتحددت مواضع الجسدين.

مواضع الجسدين ولهاثهما، العين بالعين والأنف بالأنف، والسن بالسن... والبادئ أكثر هياماً وحباً.

كان السقوط مؤلماً، لكن أحداً منهما لم يكن متفرغاً للشعور بالألم ومعرفة مواضعه. وبعد ارتباك ومتابعة، حاول كل منهما أن يتأمل الآخر ليعتذر له.

وكانت حالهما.. وأوضاع جسديهما، غير مواتية ولا تسمح لأحد منهما أن يخرج منديله، ليمسح ذرات الانفعال التي تفصدت من صاحبه.. لذلك تابعا العناق والاستلقاء إلى بعضهما وكل منهما

يعاين صاحبه ولا يحيد عنه قيد أنملة.

كانت الفتاة تعتقد لأسباب لا نعرفها أن أجساد الرجال كثة وثقيلة ولا قبل لفتاة ناهدة احتمالها، وكان الفتى يعتقد أن الفتيات قليلات صبر، وأنهن لا يحتملن نظرات الرجال الجائعة فكيف يحتملن أجساد أصحابها، غير أن الحالة بددت هذا الحذر...

وأطالت مدة السقوط البليغ وأشعلت دلالاته، ولولا مخاوف الشاب من انتباه المطاردين لأطلق صرخة من صرخات النشوة توازي حياة برمتها، لذلك وبصورة مفاجئة نهض الشاب معتذراً عن المتابعة، وقام بحركات سريعة بترتيب ثيابه وملامحه، والتفت إلى الفتاة وقال.. إنهم رجال البوليس، وهم السبب في الذي حصل.. ولعل الشرطة لم تقم بحياتها بفعل نبيل مشابه حتى ولا في الجمهورية الفاضلة.. وتابع الشاب هروبه وكأنه يصعد إلى الذروة العالية.

بعد لحظات تعالت الأصوات، وعبرت دورية البوليس، أطراف ثوب الفتاة المستلقية، وتابعت الصعود للقبض على المتهم.

عندما وصل رجال البوليس إلى السطح، كان الفتى يتأمل السماء ويبتسم، وعندما سمع الصوت الراعد لأقدام رجال المداهمة، التفت إليهم وابتسم في وجوههم ابتسامة دفعت النابهين منهم للشعور بأنهم هم المتهمون وليس الفتى.

وكاد كبيرهم أن ينحني على كفي الفتى المتهم، ليسأله عن الطريقة التي تدفع رجل البوليس للابتسام ابتسامة مشابهة، تجعله محبوباً من أولاده وزوجته، وفي لحظة اقتراب فمه من يد الفتى ليقبلها.. تذكر مهمته ومنصبه، فارتدَّ عنه فمه وخصائصه، وأخرج بصورة مفاجئة القيد، ووضع المتهم فيه.

ثم استدار الجميع وعادوا أدراجهم نازلين، وفي الطريق كانت الفتاة في وضعية ملتبسة لم تكن بالواقفة ولا المستلقية، كأنّ السقوط أفرحها، لذلك لم تحاول الخروج منه ولا البقاء فيه، وبينما هي كذلك سمعت أصداء الأقدام القوية والرجال المدججين.

وعندما اقتربوا منها واجتاحوا الفراغ الضيق الذي يفصلها عنهم... كادوا بسبب انضباطهم والتزامهم بالخطوات الموحدة أن يلصقوها بالجدار... ومثل ضوء البرق، ورغم الدفع العنيف تمكنت الفتاة من إطلاق نظرة التياع نحو الفتى.. الذي رد عليها بمثلها.. كمحاولة أخيرة للتعرف على الآخر الذي أوقعه في التجربة، وكان انجذاب النظرتين إلى بعضهما قوياً إلى الحد الذي كاد فيه الفتى أن يفلت من يد غاضبيه.. ليلتحم بالفتاة مرّة ثانية.. بعد دهشة وجذب تفككت الأواصر والتمع الحديد وانطلق كل نفر إلى مثواه كرّة أخرى.. كأنَّ الأدراج لم تكن. ولم تكن الفتيات الفادحات ولا الرجالُ الهاربون.

وبقيت الأقدام الدامية والرجال المدججون.. لذلك لم ينتبه أحد إلى التماعة السلسة في يد الفتى

التي أطلقت شعاعاً.. تقاطع مع نظرات الفتاة.

وهكذا تشوشت الرؤيا ولم تعد الفتاة قادرة على الإمساك بملامح الفتى واضطراب فتوته والتماعة عينه.

-ولكنه خارج عن القانون.

-والسلاسل في كفه أوضح ما يكون.

هكذا قالت الفتاة الأخرى للفتاة التي حدثتها عن سقوطها الغريب.

ورغم ذلك أحس بأن ما جرى معك فيه عذوبة وخفقات قلب.. لذلك لا ضير، فربما كان الشاب بريئاً والتهمة المنسوبة إليه ملفقة.

فأجابت الفتاة المصابة: لو أنه بريء.. لما استطاع صعود الدرج العالي، ولما تمكن من اجتياح جسدي وقلبي، وعفّر بالحب والرطوبة أطراف ثيابي، لو أنه بريء لما استطعت أن أحبه.. كما فعلت، ولغادرت صورته موضع سقوطنا الغالي.

فقالت الفتاة الأخرى: أنت تعيشين نمطاً خاصاً من الحب، لم يعشه قبلك وبعدك أحد من المحبين.

-وكيف؟.

-قبلكِ تحدث الناس عن الحب من أول نظرة.. أما معك فصار من حقهم أن يتحدثوا عن الحب من أول سقطة.

والسقوط فعل مؤلم وخاصة إذا حصل على الدرج الصلب وزواياه الحادة.

فكيف أحسست، وهل انتبهتِ إلى الصوت الذي أصدرته فقرات ظهركِ لحظة السقوط الأليم.

فقالت الفتاة الأولى: خلال السقوط تواطأت فقرات ظهري مع خفقات صدري وتحول الدرج الحاد الأطراف إلى درج من المخمل النبيل.

فقالت الفتاة الأخرى: لا توجد مثل قصتك ودرجك وسقوطك لا في الشروح والمتون.. ولم يرد لها نظير في كتاب (كشف الظنون.. ولا في كتاب طوق الحمامة للإمام ابن حزم) ولعلك بسبب الصبر وصلابة الدرج وعلو شأوه وبعد دلالاته ومعارجه، أن تشكلي سفراً باهراً في كتاب المحبين.

فالمرأة لا تكتمل قداستها بذاتها وإنما بألوان سقوطها، وأحوال الرجال الذين يباغتونها ولعل الشاب يصبح بريئاً مما يُنسب إليه من التهم... بعد أن حصل بينكما ما حصل. ثم تركتها الفتاة الأخرى ومضت دامعة، بعد أن أيقنت أن لحظة سقوط مماثلة لن تصيبها، بسبب ابتعاد بيتها المنيف عن السابلة، وأرباب الجنح، ولأنه فوق ذلك بيت مرتفع الأسوار، وليس له درج طويل يوقع الفتيات الوحيدات في الغواية والفرح. عندما قام الحارس بتخليص الفتى من القيد.. فتح باب الزنزانة ودفعه دفعة قوية كاد بسببها أن يتسرب من الجدار المقابل ليمضي في الطرقات المعتمة باهر الملامح

والتقاطيع غير أن صلابة الجدار حالت دون هذا التسرب، وعندما انتزع الفتى المتهم رأسه من جدار الزنزانة الكتيم انتبه بعض الموقوفين إلى موضع الارتطام... فشاهدوا وردة قانية لم تكن قبل دخول الفتى مرسومة على الجدار.

لذلك أجلسوا الفتى إلى جوارهم.. وحدثوه عن التهم المنسوبة إليهم، دون أن يتجرؤوا على سؤاله عن جريرته وسبب دخوله، ومتى يمكن للوردة المرسومة على الجدار أن تتفتح وتعيش.

أما الفتاة فقد عادت إلى الدرج الذي أوقع بها، وكادت من وطأة الهيام أن تخطئ في تحديد باب منزلها.

وكانت خلال الصعود والنزول.. وعندما تصل إلى موقع سقوطها.. يضطرم في صدرها اللهاث فتستند على الجدار حتى لا تسقطها التجربة على الدرج مرّة ثانية. أما الفتاة الأخرى.. فقد ذهبت إلى والدها البالغ النفوذ وطلبت منه أن لا يتشدد في الحراسة والرجال المدججين حول قصرها وأسوارها، ورجته أن يشعث أركان السور ويحدث تهتكات واضحة فيه، ليتمكن المتهمون والمطاردون من الدخول إلى عالمها.

كل ذلك وجده الأب الواسع النفوذ أمراً معقولاً، ويتناسب مع مشاعر العزلة والحصار الذي تعيشه فتاة هو والدها، غير أن الشيء غير المفهوم.

أن تطلب الفتاة من والدها أن يقوم ببناء درج عالٍ يؤلف بين تنهداتها والغيم البعيد. لتتمكن من صعود الدرج والسقوط عليه.. لتتقوض عزلتها.. وتصبح مثل رفيقتها باهرة الروح والتقاطيع.

عند ذلك غضب الأب وأمر بتشديد الحراسة وإطلاق النظرات الثاقبة.

ثم التفت إلى ابنته الواجمة وقال:

إذا كان السقوط يقوض العزلة.. فليس للرجال واسعي النفوذ ضرورة وأهمية، ثم دفع ابنته بقوة فسقطت على الأرض سقطة بالغة.. فأشار إلى جهتها وقال: هذا هو السقوط الذي يصون الفتيات ويعاضد القوة، ثم تركها ومضى إلى أكثر من مكان.. حتى لا تتمكن الابنة من تحديد الجهات التي تنظمها في سلك المحبين.

أما الفتاة الأولى.. الفتاة التي أصبح الدرج بعضاً من توقها وملامحها فقد قعدت في زاوية منزلها وحيدة وواجمة.

وبدأ صليل الهيام وأوجاعه يوهن عظمها وفقراتها... وأصبحت الصورة الغائمة للفتى المتهم وجسده ولهاثه تشكل تعرجات أحلامها وملامحها، وعندما التمع في بصيرتها وعينيها صليل القيد الذي كبل فتاها.. نهضت من برهتها ومضت إلى السجون والمعتقلات لتلتقي به، وتسأله عن اسم الزمان الذي يفرق بينهما، وكان لديها اعتقاد بأن رجال الشرطة والسجانين، سيقعون من التأثر عندما يسمعون قصتها، وسيسرعون للبحث عن فتاها مثلما يهرعون للبحث عن أولادهم الضائعين.

غير أن الأمور لم تجر على هذه الصورة، وكان رجال الشرطة منصرفين لجمع الإتاوات

والبراهين الواهية، ولم يكونوا متفرغين للانتباه لقصة سقوطها وطبيعة الفتى الموقوف الذي يخصها، وكان الحق مع رجال الشرطة وليس معها، لأنها بدت لهم وكأنها لا تعرف الفتى، ولا

تعرف اسمه وعندما سألها مدير السجن عن ملامحه.. اضطربت ولم تعنها على الحديث ذكرياتها، لذلك التفتت إلى الرجل وقالت بدموع داوية: عندما سقط الفتى عليّ.. سقط بروحه ولم يسقط بملامحه وجسده، لذلك أ حسست برهافته ولم أحس بثقله وكثافته.

وعندما استحثها رئيس السجن على التذكر، قالت: –لم يعد في ذكرياتي سوى بريق القيد وخبطات أقدام الرجال المداهمين.

فاعتذر مدير السجن منها وأخبرها بأن القيود والمداهمات في هذا الزمان، أكثر عدداً من المتهمين والمتيمين، ثم نهض إليها ليعانقها ويخلص نفسه من اللهاث الذي أوقعته به فتنتها... ولكنها تسربت من ذراعيه كما تتسرب الفضيلة من صدور السجانين وذابت في الجهات وظل في المكان بريقها.

وعندما وصلت إلى منزلها، جلست وبدأت تستحث ذكرياتها لتتذكر ملامح الفتى وعلاماته لتتمكن من وصفه إذا رغبت في الوصول إلى فضائله والتهم المنسوبة إليه.

ولكي تستحث أطرافها ومواجدها على التذكر، بدأت باتهام نفسها بالتهاون في الحب والانشغال بالظمأ إلى الرجل أكثر من الانشغال بالرجل، وذلك من أضعف الحب وأوهنه عند العارفين والمحبين. وعندما أعيتها ذكرياتها، أغمضت عينيها لتستعيد صورته، وظلت على ذلك زمناً وعندما تمكنت، نهضت إلى مدير السجن ثانية، فوجدت رجلاً سواه في موضعه فحدثته عن درجها وسقوطها، وملامح الفتى وصليل القيد في يديه، فأصغى إليها رئيس السجن الجديد كما يصغي شيخ الطريقة لرفيف المعجزة، وعندما أتمَّت كلامها سألها عن اسم الفتى ليرسل في طلبه.

فقالت له: لم يكن الوقت متاحاً.. وكان اللهاث شديداً، لذلك تمكنت من الوجد.. ولم أتمكن من المعرفة.. ولأن الكائن ليس باسمه وإنما بمن يحب.. فها أنا أحدثكم عن ملامحه لتحضروه إلي.. لأعرف اسمه وما يوقع به ويؤرقه.

فقال لها مدير السجن: الملامح والعلامات الفارقة، ضرورية لتعقب المتهمين الفارين والقبض عليهم... وعندما ننجح في القبض على أحدهم ونضعه في القيد... يفقد أول ما يفقد ملامحه.. ويتشابه في الأقبية وخلف القضبان والأبواب مع من سواه من المحبين لذلك لا تنفع الملامح مهما استدقت واختلفت في دفعنا للتعرف على السجين الواقع في قبضتنا.. حتى ولو تمكنّا من معرفة الفتاة التي أوقع بها ورفعها إلى أعلى عليين فقالت الفتاة: فأي شيء ينفع.

–الابتعاد عن المتهمين ونسيان ملامحهم ومودّاتهم أنفع وأجدى.. فليس الكائن بمن يحب، وإنما بما يمتلكه من الحرية والحركة بعيداً عنا وعن صليل القيود والزنازين.

فقالت الفتاة: الحب حرية والسقوط الجليل على الدرج حرية، وبحثي عمن أحب.. أعذب ما في الزمان من حركة وحرية، ثم تركت المكان، وعادت دون رجل يمتد بيده ليمنعها من السقوط ويوقف لهاثها وصليل فقراتها.

عامان مرا.. دون أن تلمح الفتاة فتاها في مكان سوى في هدأة ذهولها وانفعالاتها، وكانت أبلغ المواجع التي تؤدي بها، نقطة محيرة على الدرج قادرة على استنفار أعذب ذكرياتها،.. عامان مرا.. حتى التقت برجل آخر.. لا قيد في يديه، ولا درج يعصمه ويرقى به، وكان معها طيب الكلام، لطيف التقاطيع والحركات.. وبسبب اللقاء المستمر به.. تذكرت كلام مدير السجن الذي حضها على الابتعاد عن الموقوفين.. فقررت الموافقة على الارتباط بالرجل الجديد بعد أن أوهنها لهاث جسدها وفراغ أيامها.

وتم الاتفاق على الاحتفال بالخطوبة في بيتها..

وكان الشاب الجديد بالغ الانفعال والفرح وهو يضع الخاتم في إصبعها، ثم وفي لحظة مغايرة قُرع الباب، فتوقف المشاركون عن الاحتفال وانحازت التماعات العيون إلى الظلال.. وانتشر الصمت وهام.

فالتفتت الفتاة إلى الباب وصاحت.. إنه هو.

بعد أن فتح الباب، تقدم شاب بالغ الرفاهة والذهول، وآثار من الوله والقيود على معصميه وفي عينيه.. وعندما لمح الفتاة اقترب منها واحتضنها.. فشهق الجميع وعندما لم يسمعوا من الفتاة صرخة احتجاج أو استغاثة.. تقدم الرجل الخاطب ليفك ارتباط جسد خطيبته عن جسد الرجل الغريب.

وعندما لم ينجح وحده.. عاضده الجميع في الشد والجذب، وظلوا على ذلك وثابروا حتى تقطعت الأواصر، وانفرط عقد العناق البليغ.. عند ذلك انفردوا بالفتى وجروه بقوة.. حتى ذابت عنه ملامحه، ثم أوقفوه في برزخ الحيرة وسألوه من يكون؟ فأجابهم بلغة موهنة: أنا زوجها، وهي تكاد لا تعرفني.

فالتفتوا إلى الفتاة غاضبين وقد أشرعوا أسلحتهم ونظراتهم الغاضبة فتقدمت منهم الفتاة الأخرى وقالت بروح واثقة وكلام لا يهون:

–من لم يرق منكم الدرج مثله.. فليتوقف عن الأسئلة.

وليتكتم على ما يعتمل فيه من غضب دفين.

غير أن الرجل الذي كان لبرهة يحتفل بخطوبته، لم يتمكن من الفهم وأشرع السكين التي قطَّع بها كعكة الفرح.. وعاجل بها الرجل الغريب... ومضى هارباً في الطرقات الموحشة.

وها نحن نلمح مرّة ثانية، فتى بالغ اللهاث والفزع يلقي بسكينه إلى العتمة..

ويركض في الطرقات المتداخلة، وفي البعيد تتقدم دورية من رجال المداهمة، تتقدم عميقاً، والفتى يتابع الركض والمداورة، وعندما تعييه الوسائل، يلمح باب البناية مفتوحاً، فيعبره ويقف قبالة

الـدرج ليسـتعيد رئتيـه بعد أن أطـاح بهمـا اللهـاث وعنـدما يـتمكن.. يبـدأ الصـعود الطويـل. فـي تلـك اللحظـة... تخرج فتاة من منزلها، وتهبط الدرج بحرية.. مثل فراشة باهرة تهرع إلى ضوء قريب.

❑❑❑

نملة تشاكس

قصة: جاكلين سلام

وفي نهاية المطاف وجدتني هنا نملـة بين الصقيع ودم المسافات. لـم يكن عبثاً طريقـي ولا عشقي معصية أخرى، وأخرى وأخرى... لا، لا معاصي ارتكبتها، لا تصدقوا، معصيتي أن عيوني لها شكل القمح ولون شعري ليس بلون السنابل، السنابل التي يزرعها جدي، ويحصدها حفدة الصراصير، أولاد ال....

إلا أنني نملة والديناصور أنيق، حليق، متمدن، سوبرمان، ويُصدّر همبرغر مُحدّثْ"

Ants With mustard and fresh blood

ويكمم صوتي بشرطة حمراء ملخصها "ممنوع العبور"

ربما ليس تاريخ هذه الواقعة مهما ولكن هكذا بدأ نبض المخرز الآخر في صدر النملة.

وقفتُ أمام المرآة، اعتمرت قبعة جميلة أخفيتُ بقايا الشعر الأسود تحتها، نظرت برضا إلى قامتي.... تلفتُ يمنة ويسرة استنطق الشعور بالرضا عن جمال مظهري وجدوى فعلتي الأخيرة هذه!

لا بأس ينقصني أيضاً نظارات شمسية وسأبدو مثلهم –أليست النظارات أيضاً تمارس إرهاباً نحو الآخر؟ وإلا لماذا يحصل، كلما كلمني أحدهم من خلف نظارة سوداء، تمتد يدي بكل عفوية لتخلع نظارته: هيي.. أنتَ... انظر لي، ضع عينكَ في عيني وأنت تتكلم! أنا هكذا لا أستطيع أن أكلمك وتكلمني من خلف حجاب.... وكم حجاب يجب أن أكسر لأصل إليكَ، لتصل إلي... معاذ الله لست أقصد سوءاً، أقصد أن تراني كما أنا نملة وأكثر من ذلك بقليل.

واسمح لي بالمقابل بالغوص في عينيك، علني أعشقكَ –فرضا –

كان الوقت منتصف الليل، أوقفونا على الحاجز، حاجز العبور من كندا إلى أمريكا (الله)! خلية من نمل من كل الأجناس والألوان والأعمار، ويجمعنا أكثر من يقين، وأيضاً حلم متعدد الأطراف، ممسوخ، مدمى، متشظ...

اصطففنا بنسق متواتر القسمات وكل يحاول أن يخفي خلف ابتسامته، هواجس وتوقعات ممكنة، شرسة بالطبع المحقق أمام الهه –أقصد الكمبيوتر –بصوته الذي له رجس السوط على ظهر حمار أيوب، راح يصرخ بنا: من هو قائد هذه المجموعة؟ ولماذا أنتم هنا وتريدون اجتياز الحدود؟

وقف "جوردي" في المقدمة، عدّل طاقيته على رأسه، أخرج يديه من جيبه –كنت أرقب الوشم الذي على ساعده، لا أدري هل هذا مرده فضولي الشرقي، أم شيء آخر؟

جوردي: احم... احم... –ومبتسماً –أنا قائد هذه المجموعة، جئنا من أجل مظاهرة سلمية ستجري صباحاً في ساحات واشنطن من أجل إيقاف الحرب، من أجل السلام والعدالة، سنلتقي مع رفاقنا هناك، سنكون مسالمين طبعاً ونعود في ال....

–المحقق: كفى، كل منكم يخرج بطاقته الشخصية... اقفلوا هواتفكم الجوالة أيضاً.... وبدأ استجوابنا واحداً.... واحداً... واحدة... واحدة

–أنتِ ما اسمك، واسم عائلتكِ؟

–ابتسمت مع شيء من البلادة: نملة رقم 19

–تاريخ الميلاد؟

–لا أذكر.. أعتقد أنه مسجل في الأوراق التي أمامكم

–بلد المنشأ؟

–قطر عربي يجري فيه دجلة والفرات والعاصي، وعندنا شاعر كبير اسمه "ديك الجن"و....

–اها... عربية؟... أجيبي على قد السؤال –بما معناه اخرسي–

–ما هذه الكاميرا، ستصورين المظاهرات، لمن سترسلينها؟..

–سيدي، هل صدر قرار بمنع تظاهر النمل، وبمنع النمل من تصوير الحياة؟

نظر إلي باشمئزاز وهو يقول: it is nasty وهو يمعن النظر في محتويات حقيبتي، وبعض الأوراق التي فيها.

–اذهبي إلى هناك، انتظري جانباً، سيكون لنا معك حديث آخر.

(أخذ كل الأوراق الشخصية والأوراق غير الشخصية واسترعت اهتمامه، جداً، الورقة البيضاء التي أحملها في حقيبتي، لزوم قصيدة محتملة قد تهطل على غفلة، أو لكتابة عناوين مهمة وقد يكون بينها احتمالات معجب مثلاً...)

رفع الورقة أمام نظارته، رفعها صوب الضوء، لم يتبين شيئاً، أخذها إلى الغرفة المجاورة... والله

أعلم ماذا فعلوا بورقتي البيضاء تلك، أبتسِم في سري "تعيشي وتاكلي غيرها"

–سيدي ديناصور (بيني وبيني طبعاً): أريد أن أشرب، إنني أختنق، هل لديكم حمام لو سمحت؟ إنني...

نظر بحنق: قلتُ لك اذهبي واجلسي هناك وسنعود إليك، عندما نفرغ من الحديث مع الآخرين.

بعد قليل، أتت إلى جانبي نملة شقراء لم يسمح لها بالعبور أيضاً، ثم أخرى،.... وآخر.... وآخر... نمل كما قلت لكم، من كل الألوان، جمعنا حلم البحث عن السنابل، عن الحنطة المسروقة، ربما اتقاء مجاعة منتظرة، أو تحسبا لهول القادم من جريانات دموية.

عزيزتي نملة (س): هل لديكم علكة، سأموت عطشاً؟

تذكرتُ أن مضغ العلكة ينصح به أحياناً لإزالة الضجر والحزن.

أعطتني العلكة بكرم، بادرتها ب thank you dear .

أيوب رقم2 الذي بجانبي، مخنوق بريقه أيضاً: طلب مني قطعة من العلكة التي استجديتها للتو، ضحكتُ وأنا أنظر إليه: ولكن لا أسنان لديك، لماذا تريد العلكة؟

أجاب: أفضل من أن أعلك لساني وأموت مسموماً، وضحكنا بصوت عال فنظروا إلينا –أقصد الذي وراء الحاجز الذين يكملون التحقيق مع باقي النمل الذي أراد الانضمام لمسيرة السلام وضد الحرب، وأراهم الآن هم أيضاً كما خلية دبابير، يعملون والتكشيرة سيدة وجوههم.

قل لي يا أيوب رقم2: أما زال ظهرك يؤلمك من عناء الرحلة وركوب الباص وأنت في هذه السن؟

لا يا ابنتي نملة 19... لست مُسناً كما تعتقدين، ولكنني متألم من سُنن هذا العالم الذي أرهق ظهري والحمد لله لم ينكسر بعد... ولا يغرك الكرسي الصغير الذي حملته معي من البيت لضرورة ما، هذا ما أفعله أيضاً عندما أخرج للمشي، آخذه معي! الكراسي مهمة دوماً...

صمتُ، وكم كنت قلقة. أخرجت علبة الماكياج من حقيبتي، ورحتُ أخط بأحمر الشفاه قانٍ ما تبقى من شفاهي التي لم تبتلعها الحواجز وتذكرت نصيحة إحدى صديقاتي لي في زمن مضى كانت تسخر مني وتقول: كلما شعرت بالغيظ والقهر والتعاسة، ضعي أحمر الشفاه الصاعق، ألبسي حذاءً رياضياً وأركضي في أقرب مساحة على مد بصرك، إلى أن ينطفئ إحساسك بكل شيء.. وستكونين بخير إذا حاولت الرقص أيضاً. امتلكتني رغبة في الركض ولكن.... نظرتُ حولي، لم أر إلا زجاجاً وزجاجاً وزجاجاً، تخيل إلي أنه سينغرز في لحمي، رغم المسافة بيننا ورغم أنه يبدو متماسكاً، ومصقولاً، لامعاً وحيادياً.

خلعتُ قبعتي، ورحت أفرد خصلات شعري الأسود بنزق خفي هذه المرة، وأنا أواصل العَلك،

أقصد مضغ العلكة، ولاحظت أن الجميع يمضغ.

ابتسمتُ وأنا أحدث نفسي: هل هذا موقع للتظاهر للمطالبة بالعلكة والاجترار... يا للموازين حين تفقد الذراع.

التفتَ إلي، أيوب رقم 3، كان يركز الكوفية الفلسطينية حول رقبته ويضع يديه بين ثناياها، يريد ربما أن يستنطق دفئها، وكان الصقيع ينبعث من الوجوه والجدران... رغم أننا كنا نحاول أن نرسم ابتسامة ميكانيكية بانتظار التحقيق الأخير، واحتمال أن يسمح لهذا النمل الأشقر والأسمر بأن يواصل طريقه، أو يعود من حيث أتى.

نبشوا أوراق الجميع، سجلاتهم من خلال الكمبيوتر، تواريخ ميلادهم، بلادهم الأصلية... بعنجهية صادحة جاء محقق آخر:

أنتم، الذين هنا، ستعودون إلى كندا، الآن، وهذه بعض الأوراق توقعون عليها قبل مغادرتكم.

وقف "جوردي" إلى جانبنا: حسناً يا شباب، هذه بعض النقود، لزوم الطريق إلى كندا، نأسف حقاً لأنكم لن تكونوا معنا، ولكن لا تبتئسوا هكذا، سنصرخ في شوارع واشنطن، عنا وعنكم وعنهم... ثم صافحنا بحرارة وقلق.. إلى اللقاء.

أنا النملة التي أرتبك من خيالات الهجانة، فكيف الآن وأنا في حضرتهم.

ماذا أصابني؟! رأيتُني أضحك، أبكي، أغني، أقفز كما قرد فقد ذاكرته وهو على حبل سيرك، أغني بيني وبيني، وأنا أراقب الباص المنطلق صوب جارتنا أمريكا...

أعتقونا، عفواً أجبرونا على العودة. خرجنا من قفص الزجاج إلى الساحة، ننتظر سيارة أجرة تقلنا إلى بيوتنا...

تدفق صوت أيوب 2 وأيوب 3 بالغناء أيضاً، ووجدتني معهم أردد:

"أناديكم، أشد على أياديكم، وأبوس الأرض تحت نعالكم وأقول أفديكم......"!

كان الباص يبتعد مرتبكاً والنمل الذي حالفه الحظ بالعبور يلوح لنا بمودة، بعيون زرقاء خضراء وحمراء... وأقسم أنه كان هناك كثير من عيون حمراء...

صوت من الجهة الأخرى صاح بنا: اخرسوا –لو سمحتم – أيوب 2 بدأ يغني: وقفوني ع الحدود وقال بدهم هويتي....." ونسيت أن أشير إلى أن بعض النمل الأشقر، خائباً عاد معنا لاعتبارات أخرى ولكنه كان أقل انفعالاً منا نحن النمل الأسمر.

خطر لي هذا الغناء "يما مويلي الهوى /يما مويليا/ ضرب الخناجر ولا حكم النذل بيّ..."، وركبنا طريق العودة.

كان قد أصبح بيننا وبينهم الآن فقط شلالات نياغرا. يا إلهة الطبيعة، يا إلهي، كيف لي –وأنا

النملة –أن أتأمل في وضح الليل هذه اللوحة الباذخة السحر، الطبيعية...

هل يدرك الشلال الإلهي هذا ما يجري بين يمناه ويسراه؟ هل يدرك الديناصور الذي هناك، أن شلالات نياغرا لوحة للطبيعة التي لا يمكن دحرها، أو إيقافها عن التدفق...

أسئلة كثيرة تخطر في ذهني... وأريد إقناع نفسي وإقناعكم، إن شلالات نياغرا لا تخضع للرقابة، ولا تسير حسب أهوائهم. تتجمد أحياناً بفعل انخفاض الحرارة، وتفيض بالجمال عندما تأمرها أمنا الطبيعة، وستبقى هناك شاهداً أبدياً... وثيقتها الوحيدة اتحاد ذرات من الأكسجين والهيدروجين بنسب مشروطة. أصالتها وعنفوانها، كونها ماء له هذه الصفات العجيبة، تمر بين ضفائرها، العاصفة وسياطها، الدفء وأصابعه الحنونة، تنساب في ذراتها، أحلام الآخرين الشاهقة، الهادرة، الباحثة عن حياة ندية متدفقة، عنيدة، زرقاء متسعة بحجم السماء وصخب البحر...

هل للهباء من نهاية؟

هل حدث كل هذا حقاً؟!

كفى، هل ستسألوني أيضاً، ولماذا النمل لا يكف عن مشاكسة الديناصور –الله والطرق الوعرة؟

ومن تقصدين ب الله؟

ومن تقصدين بالنمل من كل الألوان، ومن تقصدين بأيوب؟

تباً للمهازل، دعوني الآن، ألا يكفي كل الأسئلة التي اعترضتني واعترضتها منذ إن ترعرعت في بيوت النمل.

القمح فائض، يكفيني ويكفيكم ولكن ما وجه الشبه ما بين المحقق والصرصور؟!

❏❏❏

غابة البلوط

قصة: سهيل الشعار

لم يكن بدر الدين يؤمن كثيراً، بأن أحسن الأشياء تجيء وأنت لا تتوقعها.

لكن حين شاهد ابنه يوسف راكضاً نحوه، حاملاً بين يديه ذاك المخلوق الذي نسيه منذ زمن، ذهل، وكاد فرحه الموءود يخرج من عينيه، نهض ، ثم ركض نحو ابنه الصغير..

أمسك الأولاد بفراشة خضراء كبيرة، وهرعوا إلى المنزل فرحين..

كان بدر الدين جالساً يتأمل غروب الشمس، ويفكّر بطعام الغد، وبديونه المتراكمة، ويلعن الساعة التي تزوج فيها من إحدى قريبات والدته.. مضى على زواجه اليوم حوالي خمسة وثلاثون عاماً، وكان راضياً على زواجه في البداية، لكن الظروف تغيرت، وتبدّلت الأحوال، وانقلبت الجرة فجأة على الأرض وانكسرت، فضاعت ثروة الزوجة وتبخرّت أموال الأرض التي كانت تملكها.

قال بدر الدين متذّمراً:

ما بكم يا أولاد تتصايحون كالعفاريت؟!

قال مرسل:

لقد قبض أخي يوسف على فراشة كبيرة..

رفع يوسف في تلك اللحظة الفراشة الخضراء، ولوح بها:

أراهن يا بابا، على أنك لم ترَ مثل هذه الفراشة في حياتك.

نهض الأب وانطلق غير مصّدق:

-"عفارم عليك.. عفارم.."

مد يده وأمسك الفراشة بلطف وحذر وهو يسأل ابنه:

أين وجدتها يا عفريت.؟!

-هناك، هناك في غابة البلوط.

-عفارم عليك.. هذه ستغيّر حياتنا، أنني أنتظرها منذ زمن بعيد.

لم يفهم يوسف كلام والده.. فسأل مستغرباً:

ستغير حياتنا.. كيف؟

-هذا موضوع بحاجة إلى وقت. أذهب أنت الآن..

وصاح بدر الدين على زوجته بفرح:

يا زمرّد.. زمرّد..

أطل من الغرفة الصغيرة، ذات السقف الطيني وجه لامرأة تجاوزت السادسة والخمسين، طويلة، وجهها موشوم بالحزن والقهر، حدّقت بزوجها، ثم صاحت كأنها تذكرت شيئاً ما:

فراشة خضراء.. غير معقول يا بدر الدين.. غير معقول..

-اقتربي.. اقتربي ولا تخافي، أخيراً حصلنا عليها.

التفت بدر الدين إلى أولاده، وصاح بهم:

ها.. يا أولاد.. اذهبوا والعبوا في الغابة.. هيا يا حلوين..

قال يوسف:

والفراشة؟!

-الفراشة.. ما بها؟ اتركها معنا الآن، واذهب مع إخوتك.

-لا أريد.

نهض الأب غاضباً، فهرب يوسف وهو يتذّمر ويتمتم بشيء ما.. وفي تلك اللحظة انزلقت الفراشة من بين أصابع بدر الدين، ووقعت على الأرض، رفرفت بجناحيها الكبيرين، وحاولت الفرار، لكن القط الأسود قفز فجأة، أبرز مخالبه ومدّ يده ليضرب الفراشة.. رفرفت الفراشة مذعورة، ونجت بأعجوبة من الموت، بينما انغرست مخالب القط في التراب.

وقف الجميع مذهولين، يتأملون بحسرة تلك الكتلة الخضراء الرائعة وهي تحلق عالياً مبتعدة نحو السهول وغابات البلوط..

لم يستطع أحد اللحاق بها، لكن الأب صمم على السير والركض خلفها بسرعة، فقد كانت تعني له ولزوجته زمرّد الكثير.. الكثير..

منذ أكثر من خمسة وثلاثين عاماً، أي بعد زواجه بزمرد بحوالي أسبوع، نصحه أحد شيوخ البلدة أن يحضر إلى داره فراشة خضراء، ولتكن صغيرة، لا يهم، المهم أن يكون لونها أخضر، وليضعها داخل قفص ويعلقها في سقف بيته.. إنها تجلب الحظ السعيد، وتفتح أبواب الجنة أمامه وأمام ذريته.

ونسي بدر الدين –العريس الجديد –تلك الوصية، وانشغل بشباب زوجته الجميلة، فعاشا معاً، دون حاجة أحد.. أنجبا الأطفال وبنيا بيتاً من مردود الأرض التي كانت تشرف عليها زمرد بكل إخلاص، أما ذهبها، فقد استطاع بدر الدين إقناع عروسه ببيعه، وتشغيل المال واستثماره، واقتنعت زمرد ذات ليلة بالفكرة، وباعت ما جمعته في شبابها من عقود وأساور وخواتم.. ووضعت رأس مالها كله بيد أحد تجار البلد الكبار..

وما هي إلاّ عدة سنوات حتى اختفى التاجر الكبير من المدينة، وهرب بأموال الناس خارج البلد.

لم يبق من مردود لتلك الأسرة التي بلغ عدد أفرادها أربعة أطفال سوى أرض زمرّد، التي كانت تديرها بمساعدة بدر الدين..

ثم.. في العام التالي مرض يوسف مرضاً خطيراً، فاضطرت الأم المسكينة إلى بيع الأرض لعلاج ابنها الغالي.

وقتها فقط تذكر بدر الدين وصية الشيخ.. لكن القطار سبقه إلى محطات بعيدة، محطات بحاجة إلى قلب طموح، وأعصاب من أمل وحب.

وهاهو يوسف، يحضر الفراشة اليوم، لكن الحظ السعيد لم يكتمل بإحضارها، فالجوهرة الثمينة تكمن قيمتها بالمحافظة عليها.

هرب الحظ السعيد من بدر الدين، ونجا بأعجوبة من مخالب القط الأسود.

قالت زمرّد:

الحظ يا رجل لا يأتي وأنت جالس فوق الفراش تحلم، الثعلب الذي يعد الدجاجات في رأسه سوف ينام بلا عشاء، الحظ دون عمل كالقارب على اليابسة.

أحضر بدر الدين شبكة كبيرة، ثم انطلق يبحث عن حظه..

كانت السماء على وشك أن تظلم فطلبت منه زمرد والأولاد أن يبقى حتى الصباح.. فرفض، وأصر على الذهاب:

أنا انتظر.. أما الفراشة فلا أعتقد أنها ستنتظرني.

انطلق يغلّف رأسه وأعصابه ثقة جامحة، وشجاعة وكبيرة، فالحظ الذي جاءه فجأة –بعد كل هذه السنين–بات على بعد عدة كيلو مترات.. هناك، داخل غابة البلوط.

عاد في الصباح، منهكاً، يأكل النعاس عينيه، وينخر التعب جسده، لقد ظل طوال الليل يبحث تحت ضوء القمر، لكنه لم يجد إلاّ التعب وطيور البوم، وثعالب الليل.

بقي لمدة شهر.. كل صباح يذهب إلى الغابة، ليبحث عن الفراشة، لكن الحظ السعيد لا يستقر في مكان واحد، إنه كغيمة بيضاء صغيرة، أو كقوس قزح، كل ساعة نجده في مكان ما داخل هذا الفضاء الرحب.. صحيح أنه بعيد، وأحياناً صعب المنال، لكنه موجود.

بدر الدين لم ييأس، بقي مصمماً على أن الفراشة الخضراء لا تزال هناك، داخل غابة البلوط، ولا شك بأن لها منزلاً وأطفالاً وزوجاً...

استقرت أفكار بدر الدين على الذهاب إلى الغابة والإقامة فيها، فنصب خيمة كبيرة، وأحضر إليها كل ما يحتاجه، قال جيرانه بأنه جن، وحكي في بعض البيوت أن بدر الدين تزوج سراً من جنية تسكن في غابة البلوط، أحبته وتعلقت به إلى درجة الهيام..

لم يكن بدر الدين يزور بيته وأسرته إلا مرتين في الشهر، يأتي ليلاً، يطمئن على الأولاد، ويزرع الأمل والثقة في قلب زمرد، ويقنعها بأن الفرج قريب، والحظ على وشك أن يمسك به.

وذات يوم، أخبر زمرد أنه شاهد الفراشة، كانت ترقص وتحلق تحت ضوء القمر، وتلعب كطفل صغير فرح.. وفي المرة الثانية، كانت هناك في الفضاء البعيد، بين الغيوم، وفي المرة الثالثة استيقظ على حفيف ما، وحين فتح عينيه كانت الفراشة الكبيرة ترفرف بين الأشجار، باطمئنان وسعادة، فلحق بها، لكنها ارتفعت وغابت بين الأوراق العالية..

وفي المرة الرابعة، شاهد الجميع الفراشة الكبيرة الخضراء، ولا شك أن بدر الدين قد رآها هو أيضاً، وتحدث معها طويلاً، قبل أن يقترب منها ليبقر بطنها بعصاه الطويلة، ويهوي معها من فوق الأغصان العالية ميتاً!!.

❏❏❏

العاشقة الكونية

قصة: هيفاء بيطار

دست قدميها في الحذاء الرياضي شاعرةً أنها تعتليه، عقصت شعرَها، دست نقوداً في جيبِ بنطالها، ومفتاحَ شقتِها الريفيةِ في جيب قميصها، وآخرُ ما حملته مسجلتُها الصغيرةُ . الوكمان . مع شريط فيروز.. ابتسمت وهي تفكرُ كم طرأتْ تغيراتٌ على حياتها وهي على أعتابِ الأربعين هذه السن أشبهُ بإنذار الخطر . إنها كالذروة التي يبدأ بعدها الانحدار، تنبهتْ أنها لم تمارس أيَّ نوع من أنواعِ الرياضة طوالَ حياتِها، ربما لأنها كانت راضيةً عن جسدِها الرشيق، لكنها وهي في سنِ الأربعينَ بدأت ترتعب من فكرة أنها تغادر ألق الشباب تدريجياً، وأن عضلاتها بدأت ترتخي، صارت صُورُ كهولٍ مترهلينِ تلاحقها دوماً في تحركاتها، لذا قررتْ بعزمٍ أن تمارس رياضةَ المشيِ كلَ يومٍ، في البدايةِ لم تجد أيةَ مُتعةٍ في هذه الرياضةِ، واستغربتْ كيفَ يعود الناسُ منشرحين، متجددي الحيوية بعدَ المشي، كانت تعودُ لاهثةً من التعب، شاعرةً أن مخططَ يومِها اختلَ، لكنها لم تشأ أن تنهزمَ، وجدت الحلَ بأنَ تصطحبَ معها أغانيها المفضلةَ في رحلةِ المشيِ اليوميةِ.

أحستْ أنها امرأةٌ جديدةٌ بثياب الرياضةِ، والحذاءِ الرياضيّ الذي تمشي به متنططةً. في الواقع لم يكنْ إحساسُها بأنها متجددةٌ بسببِ الرياضةِ، بل لسبب أعمقَ وأهمَ، أنها عاشقةٌ، لم تحبَّ رجلاً بتلك الحماسةِ والحيويةِ كما هي الآن.

ابتسمت مستمتعةً بذلك الهوى الذي يجعلُها دوماً في حالةِ نشوةٍ خفيفةٍ كتلك التي يخلقُها الكحول، تشعرُ جسدها ليناً، مسترخياً بسعادةِ كون له شريك، حدثت نفسَها أنها لأولِ مرةٍ تحبُ رجلاً مشهوراً، كم تحسّ بمتعةٍ وهي ترى صورهُ في الجرائد والتلفاز، لا يمكنها أن تنسى يومَ شاهدَته في حوارٍ تلفزيوني طويلٍ، كيف كان وجهُها متوهجاً بالخجل والإثارة معاً، وهي تعي أن ذلك الرجل عالمِي الشهرةِ هو نفسهُ الحبيبُ الذي يجمعُها به سريرٌ واحد، تتابعُ كلامَه الذكيَّ وتتأملُ ربطةَ عنقِهِ الأنيقةَ فيما خيالُها يصور لها بجانب شاشةِ التلفاز صُوَرَ وصالِهما المحمومِ.

مشت في الطريق الجبليةِ الصاعدةِ بنشاطٍ شاعرةً بالدفءِ يغزو جسدَها، كلُ شيءٍ حولَها يحرضُ أشواقَها للرجل الذي تعبدُه، جميلٌ أن تعشقَ رجلاً عالميَ الشهرةِ. وأن تكونَ محبوبةً

بطريقةٍ استثنائيةٍ.. حقاً هذا الحبُ يزدادُ تأججاً مع الزمنِ ومع البعد، كم آلمها البعدُ في البدايةِ. بينهما بلادٌ ومحيطاتٌ، لكن الحبَ يتجاوزُ كلَ العقبات.. لم تكنْ قادرةً أن تتخلى عن مسؤولياتِها وتعيشَ معه.

وهو كان ملتزماً بقضايا كبرى وهبَها حياتَه، لكنها كانت سعيدةً حتى الإشباعِ بذلك الحبِ الراقي المترفعِ عن تفاهةِ الحياةِ اليوميةِ. والساخرِ من الروتين، كانا يلتقيانِ لقاءاتٍ مبرمجةً ومتفقاً عليها في عواصمَ مختلفةٍ، وفي مناطقَ جبليةٍ ساحرةٍ، وكانت تمطرُهُ دوماً برسائلَ عذبةٍ تحوّلتْ لأحدِ أهمِ مقومات هذا الحبِ الذي يزيدُه البعدُ تأجُجاً.

الشمس لا تزال عالية، قرص برتقالي كبير تتعلق به عيناها وتدمعان وجداً.. فيروزُ تهمسُ بأذنيها: حبيتك بالصيف، حبيتك بالشتي . الوادي الفسيحُ يبدو ناعساً متلذذاً بأشعةِ الشمس وقد تخلّت عن غضبِها، والجبال البعيدةُ شامخةٌ بكبرياء، مترفعةٌ عن حياةِ مخلوقاتٍ تدبُ على الأرض... لماذا تشعرُ دوماً أن قِمَمَ الجبالِ تناديها؟ وَعَتْ تلكَ الحقيقةَ منذُ طفولتها، حينَ شاركتْ في رحلةٍ مدرسيةٍ، وطوالَ الوقتِ كان نظرُها معلقاً بقِممِ الجبالِ، ومشاعرُ جياشةٌ غامضةٌ تمورُ داخلَها، ما الذي يُغويها في القمم؟! في تلك الرحلةِ قرّعتها مدرّستُها لأنها لا تلعبُ مع رفاقها، بل نظرها معلّقٌ بالجبال.

تنشقتْ بعمقٍ رائحةَ الطبيعةِ وأحست تتجددُ بشرةُ وجهِها منتعشةً بالهواء الجبلي، فكرتْ أنها كتبتْ له مراراً عن سحر تلك القريةِ المرتفعةِ أكثر من ألفِ مترٍ عن سطحِ البحرِ، وبأنه وعدَها مراتٍ أن يزوره ذاتَ يوم، ويمشيانِ في الطرقات التي وصفتّها له بعينِ شاعرةٍ وقلبِ عاشقةٍ انحنت لتقطفَ بعضَ الأعشابِ البرية وتعصرها بين أصابعِها ثم تشمُها بعمقٍ، قبّلت أصابعَها المنداة بالعبق شاعرةً أنها تقبلهُ من شفتيه، وحين انعطفت إلى اليمينِ لمحت عاشقينِ متلاصقينِ محتميين بشجرةِ سروٍ عملاقةٍ، تجاهلتْ وخزةَ ألمٍ أحستْها، وحاولتْ الاحتماءَ بصوت فيروزَ وبشمسٍ وحيدةٍ مثلِها.

لكنها فجأة هوت في قاعِ يأسٍ بلا قرار، يأسٍ باغتَها كطعنة غدرٍ، وهاجمتْها أفكارٌ تحاولُ دوماً طمسها بأن هذا الحبَ الذي تُحسُه يعيش في أغلفةِ الرسائلِ أكثرَ مما يعيشُ تحتَ سقفٍ واحد. بدتْ لها تلك الحقيقةُ تهزمُها في تلك اللحظةِ وهي تسمعُ أنينَ نشوةِ العاشقين. توقفتْ فجأةً عن المشي لأنها لمحتْ زهرةً صغيرةً محنيةَ الرأس، محاصرةً بأعشابٍ كثيفةٍ، لمست الزهرةَ بحنانٍ وهمستْ لروحِها هذه أنا.. آه، لا أقدرُ أن أتركَ وجعي، اكتشفتْ فكرةً أدهشتْها كمن يكتشفُ حلاً لمعادلةٍ عذبته طويلاً، بأن الإنسانَ لا يقدرُ أن يتركَ وجعَه، خاطبتْ الرجلَ الذي يملأُ كيانَها بحضوره الغائب: أنا هنا، أنا هنا.. كان يريدُها أن تتركَ كل شيءٍ وتعيش معه، لكنها كانت مرتبطةً بألفِ وجعٍ هنا.

غيّرت الشمسُ مكانَها، وعانقتْ قمةَ جبل مكللةً بالخضرة، الانبهارُ الذي يحدثُه الغروبُ في روحِها من الصعب وصفُهُ، لكنها تمنت أن تكتبَ له أحاسيسَها في تلك اللحظة، وأن تصفَ له فتنةَ الطبيعةِ، مؤكدةً له أنه معها كلَ لحظةٍ صدحَ صوتُ فيروزَ بأغنيةٍ عذبةٍ: "بعدك على بالي"، فانسالت دموعُها باردةً على وجنتيها الرطبتين، ستَكتبُ له أيضاً أن الدموعَ تكونُ باردةً في الجبالِ، ستغلّف أحاسيسَها في ورقةٍ وترسلُها له في مغلّف كانتْ تشعرُ وهي تلصقُ الطوابعُ على الرسالة، أن الرسالةَ تصلهُ بقوةِ عواطفها وليس بقيمةِ طوابعِ البريد.

توقفت عند امرأةٍ ريفيةٍ تقلِّب أرغفةَ الخبز داخل التنور، وقد تحلّقَ حولَها أطفالٌ تتوهجُ وجوهُهُم من حرارةِ التنور، اندستْ بينهم وطلبتْ مناقيشَ بزعتر عارفةً أنها لنْ تأكلَها لكن لأنَ حبيبَها يحبُ المناقيشَ بزعتر، تأملتْ السعادةَ العفويةَ الطافحة من وجوهِ الأطفالِ، أحست كيفَ يتحلّبُ ريقُهم بانتظار الرغيف الطازج.

وجدتْ نفسَها تحسدُ تلك المرأةَ البسيطةَ التي تعجنُ مادةَ الحياةِ بيديها، وتساءلت هل الحياةُ خبزٌ ونارٌ أم قلمٌ وورقةٌ؟ شيءٌ ما يتحداها في تلك العفويةِ الفطريةِ، هنا تُحسُ أن للحياة طعماً ورائحةً، أما هي فتفبرك حباً يشبهُ الموازييك، هو حبٌ جميلٌ متقنٌ فلسفيٌ، حبٌ يعيشُ عن طريقِ الإنترنت، ابتسمتْ لها المرأة الريفية وهي تقدمُ لها مناقيشَ الزعترِ، ورفضت أن تأخذَ منها ما تبقى لها من مالٍ، شكرتْها المرأةُ ودعتْ لها بالسعادة وطول العمر، كانت بحاجةٍ أن تتبادل الحديثَ مع شخصٍ حيٍ أمامها، وليس مع شخصٍ يعيشُ بذهنها أكثرَ مما يعيشُ معها، سألت الريفيةَ أين تعيشُ، فأشارت المرأةُ ويدُها ملوثةٌ بالعجين إلى بيتٍ بسيطٍ لا يبعدُ كثيراً عن التنورِ، تأملتْ يد المرأة الخشنةِ المعروقةَ وأحستْ بخجلٍ من يديها الناعمتين، عندَ مدخل البيتَ رجلٌ يفرمُ الدخانَ بمهارةٍ وحولَه أطفالٌ يتصايحون، ضحكت المرأةُ الريفيةُ كاشفةً عن أسنانٍ مصفرةٍ قالت: هؤلاء أولادي، وهذا زوجي.

سألتها: كم عددُ أولادك؟

قالت: "ثمانية"

سألت: وكيف يعيشون؟

وأشارت بيديها إلى السماء قائلةً: "اللهُ كريمٌ".

حدثت نفسَها: هذه هي الحياةُ: رجلٌ قادرةٌ على معانقته في الواقعِ وليس في الخيالِ، وأطفالٌ يتمسحونَ بجسدِ الأم.. طلبتْ من المرأةِ أن تتفرجَ على بيتها، فهي تتوقُ لمعاينةِ بيتٍ ريفيٍ عن كثب. ردت المرأةُ ببساطةٍ: "بكل سرور" وعلا صوتُها تنادي حمودة.. أسرعَ صبيٌ قدرتْ أن عمرَه خمسُ سنواتٍ باتجاهِ أمه، كان حافيَ القدمين، مشعثَ الشعرِ، عيناه تلتمعان بالعافيةِ وخداه متوردان، قال لاهثاً: "إيه يما ماذا تريدين؟".

قالت: "رافق السيدةَ لتتفرج على بيتِنا، لا تؤاخذينا ليس من مقامِك."

حاولت إمساكَ يد حمودة التي لها سخونةُ الرغيف وطزاجتُه، لكنَه نفض يده وأخذَ يركضُ أمامَها وهي تلاحقُ قدميه الصغيرتين الحافيتين.

البيت غرفةٌ واسعةٌ غيرُ مبلطةٍ تفوحُ منه رائحةُ الحبقِ والقرنفُلِ والفُلِ، وقد تراصتْ عدةُ فرشاتٍ فوقَ بعضها في إحدى الزوايا، وفَوقَ صندوقٍ خشبي تلفازٌ صغيرٌ، أعطت حمودةَ مناقيشَ الزعتر، وقطعةَ نقود اتسعتْ عيناه دهشةً وهو يرمقُها، لكنها ألحّت: "هيا خذها." فاختَطفَها من يدها ودسّها في جيب بنطاله. سألته: "أتسمحُ لي أن أقبلَك؟ فضحكَ كاشفاً عن أسنانٍ لؤلؤيةٍ، ضمته إلى صدرِها شاعرةً بخفقاتِ حبٍّ عجيبٍ لكلّ الأطفالِ. لثمتْ خديه المكتنزين الدافئين، تمنت لو كان طفلَها، بدل أطفَالها العشرة . دواوين شعرِها التي لاقت إعجابَ الناسِ وحفاوةَ النقاد.

تابعت سيرَها شاعرةً كم أن حياتَها باهتةٌ، وأحست بالغَيرةَ من تلك الأسرةِ التي تضجُ بالحياةِ، بدا لها بيتُها الفخمُ في العاصمةِ أشبهَ بكفنٍ، إنها تعيشُ بصحبةِ آلاتٍ ميتةٍ. الكوندشن والإنترنت والكمبيوتر والغسالة... ثبتُ حبَها لرجلٍ تعشقُه عبرَ الأثيرِ، وفي المساء قبل أن يهزِمَها النعاسُ تتخيلُ أنها تضمُ جسدَه فيما هي في الواقعِ تضم وسادةَ وحدتِها. فكرتْ أن الحبَ هنا له رائحةُ القرنفلِ ومناقيش الزعتر، أما حبُها فليسَ له رائحةٌ، لأنه معلبٌ في رسائلِ ومتنقلٌ بين غرفٍ فخمةٍ لفنادقَ عالمية الشهرةِ، إنها ليس لها خصوصية أي من نزلائِها.

قلبتْ شريطَ فيروزَ في المسجلةِ، وقبلَ أن تتابعَ سيرَها التفتت إلى الوراء لترى حمودة راكضاً صوبَ أمِهِ يلوحُ بالنقودِ التي أعطتها له. فكرتْ أنها ستكتبُ لحبيبها عن حمودة وستصفُ له البيتَ الذي ترشحُ جدرانُه العاريةُ سعادة.

وصلتْ إلى النقطةِ التي تتوقفُ عندَها وتعودُ أدراجَها، أحست هذه المرةَ بصوتٍ يأمرُها بأن تخترقَ المجهولَ.. قررت السيرَ في ذلك الطريقِ الضيقِ الصاعدِ بقوةٍ نحو المجهول.. ورغمَ العتمةِ البنفسجيةِ التي تركتها الشمسُ المتواريةُ وراء الجبالِ، فإنها مشتْ بسرعةٍ لاهثةً كأنها متأخرةٌ عن موعدٍ هامٍ. كان قلبُها يخفقُ بشعورِ هوىً كوني أكبرِ من الهوى الذي تُحِسُ به تجاهَ رجلِ حياتها، أكبرُ من هوى الشعرِ، وأوسعُ من غريزةِ الحياةِ النابضةِ في قلبها والمتفجرةِ في أذنيها مع صوتِ فيروز.. كان الطريقُ ضيقاً ترابياً ومتعرجاً، وقد زاده خوفُها إثارةً، ثم غامتْ حدودُ الطريقِ فصارَ عليها أن تجدَ طريقَها في تلكَ الغابةِ الكثيفةِ الموحشةِ، أحستْ بحباتِ العرق تتفصد من جبينِها وظهرِها، وسَخِرتْ من ألمِ قدميها. كلما أوغلت في عتمة الغابة تحس بتدفق هوى مجهولٍ في قلبها، هوى تنصاعُ له، نزعتْ سماعَتَي المسجلة من أذنيها وأنصتت للصَمتِ البليغِ للغابة، حاولت فكَ لغزِ هسيس الأغصان، ولغةَ حشراتٍ وحيواناتٍ لا تراها بل تُحسُها كما تُحسُ بسطوةِ ذلك الهوى الغامضِ الذي أسرَها. تحولتْ لقلبٍ ينبضُ عشقاً مختنقاً في سجن الأضلاع، تركتْ دموعَها الباردَة تغسلُ وجهَها شاعرةً أنها تتوحدُ مع الأم الكونيةِ . الأرض . توغلتْ في الغابةِ هازئةً من صوت العقلِ يأمرُها أن تعودَ، ولأولِ مرةٍ تتمردُ على صوتِ الحبيب الذي يعنفُها ألا تترك نفسها تنصاعُ لذلك الجنونِ الخطرِ ويأمرُها أن تنظر في ساعتِها، وبنزقٍ وتحدٍّ رمتْ ساعتَها الفخمة المرصعةِ بأحجارٍ كريمةٍ،

أفـــــــــــردتْ شـــــــــــعرَها، وفكـــــــــــتْ أزرارَ قميصـــــــــــــها، رمـــــــــــت المسجلةَ في قلبِ الغابةِ وأخذتْ تركضُ شاعرةً أنها تلحقُ قلبها الذي يتقدمها دوماً، واثقةً أنها سترتمي في آخر المطاف . حين لا يعودُ بقدرتِها الحركةُ، في أحضانِ الله.

كم مضى من الوقتِ لا تعرفُ، ورغمَ أنها تعثرت مراراً، ونزفتْ ركبتُها، وتسحجَ ساعداها، وتلوثتْ يداها بالترابِ الرطبِ، إلا أنها كانتْ منقادةً لذلك الهوى الكوني لم تعدْ قادرةً على الركضِ، خذلتْها ركبتاها، فبدأتْ تزحفُ نحو قمةٍ تغويها ببلوغِها. كان ما تحسُه أعمقَ من الإثارةِ والسعادة، كانت تشعرُ بالكمال، الكمالِ الذي لا تعطيك إياه إلا قممُ الجبالِ العالية، حيثُ يبدو كلُ شيءٍ تحتَها صغيراً، ضئيلاً، عرفتْ وهي تزحفُ بإصرارٍ لبلوغِ القمةِ، أن كلَ حياتِها كانتْ محاولاتٍ لبلوغِ القمةِ، فما قصائدُها التي لاقت، النجاحَ، وما حبُها الاستثنائيُ لذلك الرجلِ المشهورِ سوى محاولات للكمال... لكنها تشعرُ الآن بأنها في قلبِ الحقيقةِ، ولا تعيشُها من خلالِ ورقةٍ وقلم! لم تتنبه إلى أن سائلاً دافئاً أخذ يسيل من أنفها إلا حينَ أحست بطعم الدم في فمها، لكنها واصلت الزحفَ وهي تشعرُ أنها تستحقُ لقبَ العاشقة الكونيةِ.. كان قلبُها كطفلٍ سعيدٍ يتنطط أمامَها، وحين امتدت يداها عالياً لتلامسَ الغيمَ غرقت في غيبوبةٍ جميلةٍ تشبهُ الانخطافَ، وكان آخرُ ما عبر ذهنها وهي تهوي في قاعٍ ورديٍ مضيءٍ، صورةُ حمودة حافيَ القدمين يركضُ تجاهَ أمِهِ التي تعجنُ الحياة بيدين معروقتين.

□□□

الزنزانـة

قصة: يونس محمود يونس

إنه ذلك الرجل الذي يأمر فيطاع، وحتى لو لم يكن كما أدّعي تماماً، فمثل هذا الأمر لا يبدو مهمّا (خاصة بعد أن سألني وأجبته) لقد تحدثت معه بصراحة كاملة، أمّا هو فأصغى إليّ مشكوراً، وعبّر أكثر من مرّة عن إعجابه بصراحتي، حتى إنه حاول أن يقنعني بصدق مشاعره، لكنّ أمراً ما ظل حائلاً بين يقيني ويقينه!!...

لست أدري لماذا كان عليّ أن أتحسّب لنواياه؟! وبأنّني لن أعود كما كنت؟! كما لم يعد بإمكاني الاستمرار في تجاهل الدور المنوط بهذا الرجل والذي توضّحت معالمه عندما حملني بسيارته بعد اللقاء إلى زنزانة خاصّة بي!!

زنزانة لها ما يميّزها!! إذ كنت أستطيع السير فيها عشر خطوات متواليات، ممّا يعني أنّ طولها يبلغ ما مقداره ثمانية أمتار، وعرضها متر واحد، وارتفاعها لا يقلّ عن ثلاثة أمتار، وكان الحمّام يلاصق الزنزانة من الجهة الشرقية بمساحة لا تزيد على متر مربّع واحد يمكن الدخول إليه عبر باب خشبيّ مطليّ بلون الزنزانة الأصفر، أما الأثاث فقد توزّع على الشكل التالي:

مقعد خشبي مناسب أستطيع الجلوس عليه متى شئت، وإذا غلبني النوم أستطيع الاستلقاء على فراش بسيط، وحينما أرغب في المشي يمكنني السير عشر خطوات في الذهاب ومثلها في الإياب، ولو أردت النظر عبر الفتحة الزجاجية الموجودة في سقف الزنزانة لاستطعت رؤية السماء كما لو كنت أسير في باحة مكشوفة.

هذا ما كنت أفعله في كلّ يوم! غير أني لم أكن من هواة المشي لمدّة طويلة، ولم أكن مقاوماً بما يكفي لأتغلّب على متاعب العزلة ونتائجها! ما أذكره أنّني قاومت في البداية، وفيما بعد ركنت إلى الهدوء، ثمّ استسلمت، ثم يئست، فاسترخت عضلاتي وترهل بطني، حتى ذاكرتي لم تسلم من هذا الداء..

ما لم أذكره هنا رغم أهميّته وعلاقته بما ألت إليه من ترهلّ واسترخاء هو وجبات الطعام التي كنت أتناولها في مواعيد محدّدة، فقد كنت أتناول فطوري في الصباح الباكر مع القهوة أو الشاي وما بين الثانية والثالثة كنت أشرب كأساً من النبيذ أو ما يماثله قبل تناول طعام الغداء، وفي وقت الليل ربّما في التاسعة أو العاشرة أو الحادية عشرة كنت أتناول وجبة خفيفة. المرأة التي كانت تحضّر لي هذه الوجبات لم تكن سيئة بأي حال إذ كانت تترصدّ حركاتي مع اقتراب موعد الطعام بانتباه مثاليّ، وكانت تسألني كلّما ندّت عنيّ همهمة أو حركة ما إذا كانت تستطيع أن تقدّم لي الطعام، فكنت أجيبها بنعم أو لا.

وحتى الوسيط الذي كلّفه ذلك الرجل بمراقبتي لم يكن سيئاً بدرجة كبيرة، كان تقيّاً رغم كونه فاسداً، ومن يدري؟ لعلّه كان يقدّرني؟! لماذا؟ هذا ما لم أفهمه بالتأكيد! في أوّل كلّ شهر كان يحملني هذا الوسيط إلى قلب المدينة ليراني ذلك الرجل، فينتظرني في سيارته إلى أن أخرج إليه، وبعد أن أجلس إلى جواره ينطلق بالسيارة عبر أحد الشوارع، ثمّ يتوقف في مكان معيّن، وبعد أن نغادر السيارة نصعد درجاً قاسياً ينتهي في الطابق الرابع، كنّا نصعده متجاورين، ثمّ يتقدّمني إلى باب المدخل ليضرب الجرس، وبعد أن يفتح لنا الباب حاجب أحمق أدخل أنا أولاً، ثمّ يتبعني الوسيط خطوة أخيرة حيث ينتهي دوره هناك.

الحاجب كان يقودني إلى غرفة سيّده، وبعد أن يدخلني يغلق الباب من خلفي ويعود، فأتوجّه بناظريّ إلى النافذة، وأمشي مباشرة إلى المقعد الموجود تحتها ناسياً أنّ هناك رجلاً ينتظرني خلف مكتبه الطويل!!..

دائماً كانت أتوهّم أنّ الغرفة خالية إلا من الأثاث!! غير أنّ ذلك الرجل كان ينهض عن مقعده في الوقت المناسب ليفهمني غير ما أريد، فأستدير لأسلّم عليه، وأنتظر إشارته حتى لا أجلس قبله.

ما أودّ قوله هنا هو أنّ لقاءاتي به لم تكن مثيرة بأيّ حال، وحواراتنا لم تكن مفيدة لكلينا، كان يزعم أنه وضعني في الزنزانة بدافع الوقاية من انتشار أفكاري خارج مجلسه!! لماذا؟ لأنّه يمثل بوجوده شرعية الأفكار والآراء والمواقف التي يجب أن تبقى من دون أيّ منافسة، وبحسب زعمه فإنّ السماح بانتشار أيّة أفكار يماثل من حيث خطورته السماح بانتشار المرض، ثم ينتهي إلى القول:

"إنّ أفضل طريقة لاستبعاد حدوث المرض هي هذه الوقاية التي يقوم بها"

هكذا ببساطة كان عليّ أن أقبل أسلوبه في مكافحة المرض وفي حماية الأفكار والآراء والمواقف التي يجب أن تبقى بشرعيته وتحت حمايته أيضاًّ!!..

هل كنت أستطيع الاعتراض؟ الجواب: لا! وهل كنت أستطيع الموافقة؟ الجواب أيضاً لا! جلّ ما كنت أفعله هو التزام الصمت خوفاً من ارتكاب أيّ خطأ في تقديري لمرونة الرجل باعتباره الضامن الوحيد للإبقاء على كرامتي في تلك الغرفة البعيدة عن أيّ شرعية أو قانون!!..

"شيء غريب"

قبل معرفتي به لم أكن أراه، ولم يخامرني شكّ بأنّه يراني، لم يكن موجوداً بالنسبة لي، وهذا العالم الذي أعيش فيه لم أنظر إليه يوماً من خلال الصورة المتجهّمة التي حاول أن يرسمها لي إلا بما يخصّ دوره في ملاحقة اللصوص أيّاً تكن مراتبهم.. كباراً كانوا أو صغاراً، محترمين أو غير محترمين، لا فرق بينهم بعد أن وحّدهم مستنقع الفساد.

وكنت أقول وأنا أنتظر قدوم الصيف:

"عسى أن تجفّف حرارة حزيران مياه المستنقع"

كنت أريد أن أرى حيتانه تموت، ثمّ يأتي فلاح أسمر ليزرع البطيّخ في تربته، لكنّ الصيف سرعان ما كان يمضي، وفي الشتاء يتسّع المستنقع ويفيض!!..

كأنّي كنت أحلم بالمستحيل!!

بعد أن تكرّرت لقاءاتي بذلك الرجل نسيت المستنقع وكّل هؤلاء القوم، ونسيت الفصول وحرارة الطقس، ونسيت أمّي وكتبي وأصدقائي.. نسيت كلّ شيء إلا وجهه وزنزانتي.

عندئذ أثنى الوسيط عليّ وقال:

. الآن أنت أفضل.

فقلت متسائلاً:

. كيف أكون أفضل وهذه الزنزانة تحبس كلّ نبض حرّ في داخلي! انظر: لقد حبست أحلامي، وحبست خطوتي.

. مع ذلك أنت الآن أفضل.

. لماذا؟

بدا الوسيط غاضباً من سؤالي، وغصّ بلعابه حين قرّر أن يجيبني.

من جهتي انتبهت إلى جديّته عندما لاحظت علامات القلق التي ارتسمت على وجهه، وفرحت! ربّما لأنّ هذا الوسيط قرّر أن يسرّ لي بأمر ما، غير أنّه لم يفعل، وفي الوقت المناسب هزّ رأسه وفتح المذياع!!

ما رأيته لم يكن وهماً، ولم يكن مخطّطاً له، لقد خاف الوسيط عندما حاصرته حروف اللغة التي لا تعرف الكذب، ومن يدري؟ لعلّه لم يستطع إلا أن يكون مراوغاً!! فقلت: "إنّه وسيط، ومثله لا يصح حاله إلا إذا كان مراوغاً"

حينذاك كنت عائداً بصحبته من لقائي الروتيني مع ذلك الرجل، وبعد أن توقف حديثنا انشغلت بعبثية الحياة التي أعيشها، أمّا هو فراح يسمع أخبار المذياع، لحظات مرّت، ثمّ حدث شيء ما، لست أدري ماذا سمع حتى صرخ متأوّهاً!

لابدّ أنّه سمع خبراً مروعاً، ولولا ذلك لما أوقف السيارة، لست أدري؟ لعلّ عمارة سقطت فوق سكّانها، أو سدّاً نخره الفساد فتداعى هو الآخر، غير أنّي لم أنشغل بما كان يشعر به، فنظر إليّ وقال:

. ألم تسمع؟

قلت وأنا شارد تماماً:

. لا!!

فقال مؤكّداً على ما قاله سابقاً:

. أنت الآن أفضل!

لم أشغل نفسي بما قاله لي هذه المرّة أيضاً، لقد كنت بلا مشاعر، ورغم ما كان يشعر به لم يخامرني شكّ بأنّني كنت أكثر صدقاً منه، أمّا ما رأيته في ذلك الشارع فقد كان محيّراً!! على الأقل لم أفهم المعنى الكامن خلف ازدحام الأرصفة بالعابرين، وعندما أردت أن أفكّر في هذا الأمر قفزت إلى مخيّلتي صورة ذلك الرجل!؟

فتوقفت عند صورته ونحن نتابع طريقنا إلى حيث كان يحملني الوسيط.. إلى الزنزانة..

❐❐❐

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

مالك صقور في (بوشكين والقرآن)

يعتبر كتاب "بوشكين والقرآن" "للأديب "مالك صقور" [30] بمثابة دراسة في الأدب المقارن، يتناول "الموضوعة العربية في إبداع بوشكين بشكل عام، ومحاكاة القرآن بشكل خاص "وهو رسالة الماجستير للأديب "صقور" في موسكو سنة 1975..

يتضمن الكتاب توطئة، ومقدمة، وسبعة فصول، وخلاصة، جاءت في /221/ صفحة من القطع الكبير، إصدار دار الحارث بدمشق لعام 2000م (في المقدمة يذكر أن الكتاب ستة فصول فقط، بدون ذكر فصل الشكل والمضمون وهذا يتناقض مع الفهرس).

والكتاب بحد ذاته دراسات عديدة، مكثّفة إلى درجة يصعب فيها الاختصار أو الاقتضاب، دليل الجهد والدأب المتواصل والعودة إلى العديد من المراجع التي اعتمدها الكاتب في بحثه، والمذكورة في آخر الكتاب (المراجع بالروسية والعربية) والتي تتضمّن /67/ مرجعاً روسياً وعربياً.. يوجز لنا الكاتب الفصول في ص (16 –17)، بحيث يحتوي الفصل الأول على "روسيا والعرب" –الفصل الثاني" الموضوعة العربية في إبداع بوشكين" –الفصل الثالث "محاكاة القرآن" –الفصل الرابع "لماذا محاكاة القرآن؟" –الفصل الخامس "ماذا حاكى بوشكين في القرآن؟" –الفصل السادس" الشكل والمضمون" –الفصل السابع والأخير "الشاعر النبي"، والخلاصة في الخاتمة..

وكما ذكرت من قبل ، أرى من الصعوبة بمكان الحديث عن جميع فصول الكتاب على أهمّيتها، ولضيق المجال، فسأكتفي بدراسة الفصل الخامس "ماذا حاكى بوشكين في القرآن؟" لعلي من خلال البحث والدراسة والتحليل، أُجيب على مثل هذا السؤال، ومن خلال ما قاله بعض الباحثين والنقاد الذين أوردهم الكاتب سواء في الفصل نفسه أو في باقي فصول الكتاب..

يقول الكاتب منذ بداية الفصل "اختلف النقاد والباحثون حول تقويم قصيدة بوشكين "محاكاة القرآن"، وكان اختلاف وجهات النظر يتمحور حول سبب انجذاب بوشكين واهتمامه بالقرآن، وعن مغزى القصيدة، وماذا حاكى الشاعر، هل حاكى الشكل أم المضمون..؟"..

[30]–إصدارات الكاتب: الممارسة النقدية (مشترك) –الحقل (قصص) –السهم والصدى (أفكار وخواطر) –كيف تعلّمت الكتابة (ترجمة) –غيمة في سروال (ترجمة) –احتفال خاص برأس السنة (مسرحية) –حبة شجاعة (قصص)

يبدأ بالناقد الكبير "**بيلينسكي**" الذي وقف أكثر أعماله النقدية على إبداعات بوشكين، والذي اعتبر بوشكين ظاهرة اجتماعية وفنية عظيمة، وقال عنه بأنه شاعر غير عادي، وفنان غير عادي، ومع

ملاحظته لاهتمام بوشكين بالشرق، إلاّ أنه لم يركّز على هذا الموضوع في دراساته العديدة، مع أنه فيما بعد أعطى علامة رفيعة لقصيدة "محاكاة القرآن" قائلاً: "**إنها الماسة البراقة في تاج بوشكين الشعري، وإنّ هذه القصيدة تعكس روح الإسلام وجمالية الشعر العربي.**"

أمّا الناقد المشهور في عصر القياصرة "**تشر نايف**" فأكّد أنّ بوشكين في "محاكاة القرآن" وضع أمامه مهمة هي: "**نقل الجانب الفلسفي –الديني للقرآن، وأن كتاب المسلمين والشرق (القرآن) قد أذهل بوشكين، وأنه لمن المدهش أنّ القرآن هو الذي أعطى بوشكين أول دفعة (هزّة) للانبعاث الديني، ولهذا كان له مغزى كبير في حياته الداخلية**".

كما يذكر "تشر نايف" أنّ **ما لفت انتباه بوشكين في القرآن، ليست القيم الأخلاقية والتبجيل، بل التمجيد الشاعري والتبجيل للرحمن وعظمة الله وجبروته، وأن الذي أدهشه في القرآن وأذهله "مهابة الله وعظمته" المتعلّقتان بعقيدة الإسلام التوحيدية، والتي حاول بوشكين أن يعكسها في قصيدته تلك**"، لكنّه يعود ويناقض قوله هذا في المقالة ذاتها قائلاً: "**إنّ الشاعر كذب على نفسه وعلى الآخرين**"، **ثم يصل إلى نتيجة في تحليله للقصيدة فيقول: "ففي مرحلة إبداعه قصيدته" محاكاة القرآن "جرى تحوّل في روح الشاعر من مستهتر بعلاقته بقضايا الدين إلى علاقة جدّية بها**".

ويأتي باحث آخر فيما بعد، هو الناقد المعروف "ن. ن. **ستراخوف**" ليقول: "**إنّ بوشكين لديه إحساس صادق بالنص الأصلي (يقصد نص القرآن)، في ذلك الوقت كان على استعداد أن يحاكيه تماماً**"، كما يذكر أيضاً عن المحاكاة الأولى والثانية والسادسة القيمة الفنية الشاعرية لقصيدة بوشكين، وأنها تحتوي على لغز أو سرّ في طريقة القسَم، بالإضافة إلى اختلاف المعاني في (صباح ومساء) كما تحتوي على قوة عجيبة مع التناغم الهارموني، وعلى المحاكاة الثانية، أنها تحتوي على انسيابية شعرية مذهلة وموسيقى عجائبية.. الخ

وشمل النقد أيضاً أسماء كثيرة من النقاد والباحثين مثل "**ن. سومتسوف**"، و"**فيلونينكو**" و"**غوكوفسكي**" و"**ن. ف.فريدمان**" و"**بلاغوي**" و"**ب. توماشيفسكي**" و"**بيلكين**" و"**ك. س. كاشتاليوفا**"..

وأخيراً فإن آخر الدراسات حول هذا الموضوع كانت للناقدة "ن. م. لوبيكوفا" بعنوان: "**بوشكين والشرق**"، **والتي تعتبر أن "القرآن أعجب بوشكين، ليس بجانبه الديني الروحاني فقط بل بجانبه الفلسفي –الاجتماعي –الأخلاقي –الشاعري، وهذا الذي أثار انتباه الشاعر في النص الديني التاريخي العظيم الذي له خصوصيته الفنية والثقافية**"، ولوبيكا هي الناقدة الوحيدة التي أشارت إلى اهتمام بوشكين وانجذابه إلى محمد"، وكيف كان بوشكين معجباً بشخصية الرسول وأفكاره، وفي رأيها أنّ كل "محاكاة" من النصوص التسعة، تخلق شيئاً عاماً أو شيئاً شرقي السمات أو مشهداً من الحياة الاجتماعية، أو اختصار للوحات الواقع أو بتعبير مجازي (المواعظ الأخلاقية).

ومن خلال عرض آراء النقاد الروس والسوفييت حول هذه القصيدة يمكن أن نأخذ فكرة موجزة عن دور وتأثر بوشكين في القرآن، حيث أن وجهات النظر هذه تتمحور في الشكل والمضمون معاً، من قبل النقاد والباحثين (قبل ثورة أكتوبر)، حيث ركّزوا على النواحي الدينية، والفلسفية –الدينية، ومنهم من غمز من طرف

بوشكين مشكّكاً، من وجهة نظر دينية مسيحية، أما النقاد فيما بعد ثورة أكتوبر فركّزوا على النواحي الجمالية، والفنية، والاجتماعية، والإنسانية، والشاعرية وأبرزوا الصورة الجمالية الفنية مقرونة بالمضمون النضالي.. ومن هنا يمكن أن نسأل: ماذا قلّد بوشكين في القرآن، شكله، أم مضمونه..؟ (القول للكاتب حتى الآن).. وفي رأيي أن للطرفين علاقة وثيقة ببعضهما، ولا غنى عن أحدهما عن الآخر.

ومن باب المقارنة لا أكثر، أذكر كتاب "أغاني القبة" للأديب والباحث الحلبي "خير الدين الأسدي" الذي حاول الكتابة فيه على نهج القرآن الكريم بغضّ النظر فيما إذا كانت نواياه حسنة أم سيّئة، حيث أنّ الفارق كبير بين التأثر، والتقليد المعتمد، والنوايا وحدها هي التي تبرز أو تكشف الحقيقة، ولا غير ذلك..

وإذا كان إحساس بوشكين بأن ما مرّ في حياته من نفي وتشرّد يشبه هجرة الرسول "محمد" من مكة إلى المدينة، واختفائه في غار حراء مع الصدّيق "أبو بكر الصدّيق"، وهذا ما يلمسه كل قارئ للكتاب كما جاء في (ص 193) في قصيدة **"المغارة": في المغارة السرّية /في يوم الهروبْ/ قرأت آيات القرآن الشاعريةَ /فجأة هدّأتْ روعي الملائكةُ /وحملتْ لي التعاويذ والأدعيةْ.**

فإذا كان يقصد بذلك هجرة الرسول من مكة إلى المدينة فهو أمرٌ يحتمل ما يحتمل، أمّا إذا كان يقصد بذلك هو ذاته أيضاً، ويشبّه نفسه بالرسول، أو يدّعي النبوة كما جاء في فصل (الشاعر –النبي)، فهو أمرٌ مردودٌ عليه من دون شك.. ومع أنني مع الاحتمال الأخير، لقوله في مكان آخر: وجاءني صوت الربْ /انهضْ أيها النبي، وأبصرْ /لبَّ إرادتي /وجُبْ البّر والبحرّ /وألهبْ بفعلك قلوب الناس.

يقول الكاتب في (ص 199): **"ولقد أدرك بوشكين، أنّ للشاعر رسالة وله قضيّة، وأنّ مهمة الشاعر – النبي أن يكون شاهداً ومبشّراً ومحرّضاً ومنوّراً تماماً كما كان محمد النبي العربي تماماً"، وذلك بعد قراءة بوشكين في القرآن: "يا أيها النبيُّ إنّا أرسلناكَ شاهداً ومبشّراً ونذيراً" (الأحزاب: 45)**، ويتابع القول: ولكن لم يتركوا بوشكين يبدع، ولم يتركوه يعيش، فلقد حاكوا حوله الدسائس، وأوغروا صدر القيصر، ضدّه، فأمر بالتخلّص منه نهائياً، لذلك دبّروا له مؤامرة رخيصة، وقتلوه، ولم يكمل بوشكين رسالته.

ويتابع الكاتب القول في الخلاصة: "تعدّ قصيدة "محاكاة القرآن" من وجهة نظر "الاستشراق" والدراسات المقارنة، مادة للمقارنة بين نصين من لغتين مختلفتين.."، ويقول فيما بعد: "هذا يعني أن الشاعر قام بدور الشاعر –المترجم، ولو طُلب إلينا نقل تلك الآيات المقتبسة من اللغة العربية إلى اللغة الروسية، لفضّلنا نص بوشكين المتطابق مع تلك الآيات (وأعتقد أن في مثل هذا الخروج عن أدب المقارنة كلياً، وقد يحتمل الكثير من الحوارات)، وهناك أمور أخرى جديرة بالدراسة والبحث والنقاش، فيما يتعلّق برأي الكاتب في كثير من المناحي المفصلية، لا مجال لذكرها هنا.. بقي أن أقول: إن الجوانب الإيجابية أكثر من أن تعدّ أو تُحصى في البحث والدراسة التي بذل فيها الكاتب قصارى جهده، ليقدّم لنا مثل هذه الدراسة القيّمة "الموضوعة العربية في إبداع بوشكين" في أدب المقارنة، **ويكفي الكاتب أنه عرّفنا على شاعر كبير، أحب القرآن والرسول محمداً، وعرّف شعوب الاتحاد السوفيتي بالإسلام من خلال القرآن والرسول العربي "محمد"**، ووثّق ذلك بقصائد شعرية بديعة، ولعلّ الدراسات الأخرى التي تأتي فيما بعد تكمل هذا العمل الكبير والجهد الدؤوب.

محمد الزينو السلوم

□□

تجليات المكان في أقاصيص جولانية

1-مدخل:

يجسّد المكان في (أقاصيص جولانيّة) للكاتب عصام وجوخ، واقعاً ملتحماً بحياة الناس، الذين نزحوا عن ديارهم، بسبب الاحتلال الإسرائيلي لأراضيهم، عام 1967، بكل ما يعنيه من اقتلاع وتشتيت وغربة، وما يعنيه من فقر وبؤس وحرمان.

تهجس القصص بالمكان من الكلمة الأولى، أي من العنوان الذي يحمل دلالات عدّة، تهب المكان جماليات خاصة فالجولان "في المنجد"(1) المكان الذي تجول فيه الفرسان وتصول في أثناء القتال، وتعني: تجاول القوم بعضهم على بعض في الحرب، كما تعني ميدان السباق، وقيل: المجال، والتراب الذي تجول فيه الريح، وثمّة معان أخرى مثل: المطاردة والمدافعة، وقراع السيوف، والطواف.. وهي كلّها تحيل على مكون فضائي مفتوح، يتسم بالصراع بين الأشياء والظواهر، كما يتسم بالعنف وسرعة الحركة في الأداء، فضلاً عن الصلابة والعناد في الأرض والصخر والإنسان.

بيدَ أن الدلالة الأكثر أهميّة في العنوان، تكمن في الدور البطولي، على مستوى النص والواقع، حيث يشكل الواقع بؤرة مكانية مكثفة الدلالة يتناسل منها النص وينمو.

لقد جاء العنوان تركيباً مكثّفاً، ليأتي النص بعد ذلك، ويحدد للمتلقي ماهيّة المكان بأبعاده الجغرافية والجمالية والإيديولوجية، وعليه فإن السطوة المكانية تواجه المتلقي منذ الغلاف، حيث يتموقع كدعوة تنتظر الإجابة من فضاء الداخل.

وهذه الوقفة تتيح للقراءة استجلاء دور المكان، على مستوى مكونات السرد: "الشخصية، والحدث، والراوي، والزمان.."، ومن خلال وجهات نظر متعددة ومتباينة، تشكل في أبعادها السؤال الأهم عمّا تطرحه القصص من هواجس وإشكاليات ملتصقة بوعينا الثقافي والاجتماعي والجمالي، وبنسيجنا السيكولوجي والمعرفي والإيديولوجي. نستدل عليها في مواقف بعض الشخصيات، كموقف الأم الإيديولوجي. من الهزيمة واستشهاد زوجها وإخفاق ابنها في الامتحان، في أقصوصة "الأم": "وتظلم الدنيا في عينيها.. تكاد أن تسقط على الأرض.. وتنحدر في الهزيمة.. ويعلو الرأس الساقط، وتدّب في الأم عزيمة "سيزيفيّة" تفتح ذراعيها.. وبحشرجة مبحوحة.. تعالَ يا بنيّ..! فحصان أبيك قد كبا مرّة في الجولان"(2).

ويرد العنوان في سياق آخر، من خلال موقف الراوي الرافض، عبر مشهد الرحيل المأساوي عن الأرض، في قصة "عودة المسافر": "إن أحمالهم كانت خفيفة، وبعضهم لم يحمل إلا جسده، فقد شارفت القوى على الانهيار.. كان ظهور "تل الحارّة" على مرمى بصر كليل.. يحفّز المختار المتقدم على مطالبة جماعته "اصبروا.. ها قد وصلنا.."، يصل "سعيد".. تعانقه أمّه بحرارة..

يمتزج العرق الطافح والعبرات مع ذرات التراب الجولاني الأحمر، التي غطت الوجوه المسافرة كلها"(3). كما يأتي العنوان في إيقاع لفظي، في مشهد بطولي من حرب تشرين التحريرية، عام 1973، يتضافر فيه الجمالي والأيديولوجي، في قصة "ليس بعد": "ويباشرون في تطهير الجولان، التي وطئوها من جديد، بعد نأي دام ست سنوات، وبعد أن تبدلت في تلك الأرض أشياؤها، حتى ليلها.. إذ لم يعد لليل الجولان رونقه، المتجلي في الريح الخفيفة المنسابة، وعلى أجنحتها تغفو وشوشات التلال البعيدة المتوائمة.. وتترجم بوحها للأشجار ببعض التنهّد والصفير(4).

وهكذا فالعنوان متجذِّر في النص، كتجذّر "إدريس" بأرضه، دال على بنيته، نابت من مكان الفعل وزمانه، فيه من المعاني والدلالات ما يبرر شرعيته وإطلاقيته على المجموعة القصصية كلها، وكذا النص منفتح على العنوان بكل تداعياته وتجلّياته، وفيه من العمق والاتساع ما يجعله جديراً بحمل هويته وتتويج هامته بـ"أقاصيص جولانية". وبهذا فالعلاقة بين العنوان والنص جدلية.

II-مستويات العلاقة بين الشخصية والمكان وتجلياتها:

علاقة الإنسان بالمكان حميمة جداً، يمكن رصدها من منظور مادي وروحي، فثمة تقاطعات وتشابكات بينهما، وتشكل المعرفة بهذه العلاقة مفتاحاً من مفاتيح مقاربة المكان في هذه المجموعة القصصية القصيرة، وتتيح للقارئ الكشف عن مستويات العلاقة المكانية وتجلّياتها، وبالتالي فإن تفكيك هذه الرابطة بين الشخصية والمكان، يسهم في تفسير الممارسات والتغيّرات التي تطرأ على الشخصية المجردة من مكانها، كما تضيء جوانب غامضة من أسرار المكان وتداعياته.

للمكان أهمية خاصة في "أقاصيص جولانية"، والتقاطبات، أي نظام العلاقات بين مختلف الأمكنة لها وظائف ودلالات عميقة في هذه القصص، فالبقاء في المكان المحتل قد يؤدي إلى الموت، والنزوح عنه قد يؤدي إلى النجاة.

غير أن انسلاخ الإنسان عن مكانه قسراً يؤدي إلى خلل في إيقاع العلاقة المكانية، ويشوّه "حاسة المكان"، التي تتيح له القدرة على تنظيم مكان الإقامة، وأساليب التواصل مع الآخرين والعالم، ثم تشفيره ودمجه في اللغات الجمالية: كالآداب، والفنون والسينما والمسرح. ونظراً لاستراتيجية العلاقة المعقدة بين المكان والإنسان، فإن عمليات النزوح الإجبارية، "أحدثت تشويشاً في الشيفرة السرّية التي تربط بين الحدين الأمر الذي يترتب انشراخات وتشنجات عنيفة"(5). فالمكان الذي لجأ إليه النازح أخفق في دمجه وصهره في مرجل وجوده، لأنه لا يمتلك شروط التحقق في وعيه، فضلاً عن ارتباك "حاسة المكان عند النازح، والرفض الذي يقابل به من قبل أصحاب المكان المهجّر إليه، فيصبح المكان بؤرة صراع بين القوى، ولهذا يبقى الغريب غريباً عن المكان مع كل الضمانات" التي من الممكن أن تقدم إليه، وبالتالي فهو – في نظره – مكان ملغى وخارج إدراكه.

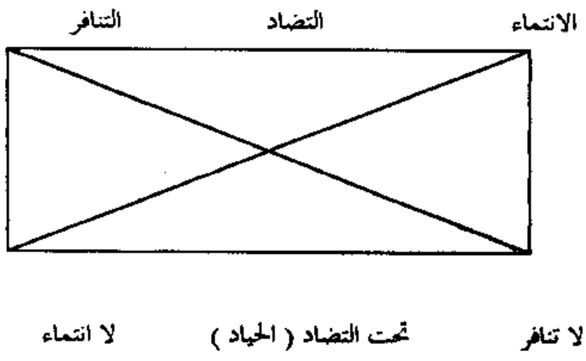
ومثال ذلك ما حدث لجماعة من النازحين، أمام دار الإعانة، حيث أحسُّوا بعنف المكان واستبداده، في قصة "الانتظار": "الحق معهم ليلعنوا الساعة، التي تركوا فيها الأرض، والحاجة التي توقفهم أمام هذه الدار وقفة شحاذي الخبز اليابس أمام بوابات البيوت"(6).

فالتقاطب -هنا- بين مكانين: المكان المحتل، ومكان اللجوء. والعلاقة بينهما متضادة، إذ أن رابطة الشخصية بمكانها المفقود هي رابط انتماء وتفرز الألفة والحب، بينما علاقتها بمكان اللجوء هي علاقة انفصال وتفرز التنافر والكراهية، وبناء عليه تصبح المعادلة وفق الثنائية التالية: الانتماء ≠ الانسلاخ. الألفة ≠ الغربة. الحب ≠الكره.

ومهما تكن العلاقات المكانية قائمة على مفهوم التقاطب، فإنها عرضة لكثير من التصدّعات والتقلبات، تبعاً للظروف النفسية والاجتماعية والاقتصادية، إذ تتحول نظرة الإنسان للفضاء الغريب من الضد إلى الند، حسب واقع الحال وملابساته، لأن تجربة النزوح تختلف من بيئة إلى بيئة، ومن جماعة إلى جماعة، بل من أسرة إلى أسرة، وفق عوامل سيكولوجية واجتماعية وثقافية، حيث تزداد الفجوة بين المكان وساكنه ومن الصعوبة بمكان تواصلهما.

الأمر الذي يحدو بالشخصية المهجّرة بالبحث عن أمكنة أخرى للعيش فيها، وإيجاد نوع من التلاؤم، "لأنه كلما ازدادت الغربة بين الإنسان ومحيطه، كلما ازداد التنافر، حتى لا يربطه به أية علاقة فهو غريب، وفي عرف المتصلين غريب أيضاً"(7) وهذا المشهد الحواري بين خليل وأبي صابر، يجسد هذه الحقيقة، في قصة "الانتظار": "أتدري يا خليل بماذا أُفكّر؟ - بمَ؟ - أفكّر بالريف.. بأمنا الأرض.. أفكّر بالتوجه إلى أية قرية.. سأعمل أجيراً عند أي فلاح، لأن من كان مثلي، فلا مكان له في المدينة"(8).

بين الريف والمدينة تقاطب من حيث المبدأ، أما بالنسبة "لأبي صابر"، فكلاهما غربة، وإن كان الريف إليه أقرب، من حيث المنبت والمورد، فثمّة تقاطع واستبدال بين مكانين متقابلين "القرية الأليفة، والقرية الغريبة" ويمكن إسقاط هذا التقاطب على المربع السيميائي المثالي:



علاقة الشخصية بالمدينة، علاقة حياد، ويعززها اتصال الغريب بالمكان، حيث يبدو المكان بالنسبة إليه فضاء فارغاً من أي مضمون، ولا يتجاوز اهتمامه سوى السطح.

فالمكان –هنا– جزء من لعبة الذاكرة، التي تحتال عليه وعلى الشخصية. حيث تحيله إلى واقع متصادم، ثنائية المكان، علاقة تكافؤ قسري ثم استبدالات مكانية تتم خلال الزمن، الذي يمثل الحقيقة الكبرى، إذ تنطفئ اللحظة، ينتفي معها وجود، ليولد زمن جديد كي يثبت وجوداً آخر "حسب آلية التجاوز، أي الانتقال من المدينة إلى الريف"، والشخصية جزء من هذا التوالد، الذي يتم في حضن الزمن وتحت رقابته، حيث يتكثف المكان البديل، ويلغي الآخر عبر وعي الشخصية، وبناء على ما سبق فالعلاقة بين الشخصية ومكانها المحتل، علاقة وجود ومصير "جذورية"، وقوامها التماهي والعشق، وهي التي جعلت "أبو صابر" يبحث عن قرية مشابهة لمكانه، ليعمل فيها أجيراً.

فالمكان في قصص عصام وجوخ الجولانية، ليس معطى طبيعياً يسهل اختراقه والسيطرة عليه، وإنما هو معطى سيميوطيقي، مشحون بالدلالات والقيم الروحية، فلا يتوقف حضوره على المستوى الحسي، بل يتغلغل في أعماق الشخصية، حافراً مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة، ليصبح جزءاً صميمياً منها.

فقوة الانتماء عند "إدريس"، وسطوة المكان، هما اللذان جعلاه يتشبث بالأرض، ويأبى النزوح عنها، على الرغم من تهديد قوات الاحتلال له، فضلاً عن مداهمة اللصوص داره، طمعاً في ماله وحلاله، وظل صامداً حتى النهاية، لم يستسلم، حتى دفع ضريبة الأرض والوطن جسده، على أيدي عصابة، وليس برصاص اليهود، وفي كلتا الحالتين شهادة، في مشهد بطولي رائع –في قصة "العجوز والأرض": "عجيب والله ميزان الحرب، أهؤلاء يطردون نصف أهل القرى قبل أن يصلوا إليها؟!.

لا والله! خسئوا.. أواه لو كنا عشرة مسلحين فقط، قد يمرون في أية لحظة.. سيكررون: سترحل غصباً عنك.." وفي مشهد آخر "لن تبيع الثورين كالعادة، لن تفهم بالتي هي أحسن فخذ.. أتصفعني وأنت في داري.. إذا تريدون أن تقاتلوا.. سأريكم أيها الكلاب.. وبينما هو يستدير كانت رصاصة قد اخترقت قلبه، يتجمد لحظة في مكانه.. يسلط عينين ناريتين على قاتله، ويهوي إلى الأرض كما تهوي صخرة صلدة من أعلى الجبل"(9).

وحين يخترق المكان جسد الكائن، ويمنحه الألفة والاستقرار، يمتص ألوانه كي يمنحه لونه، ويمحو من ذاكرته الأماكن السابقة واللاحقة، كي يبقى على ملامحه، ويسيطر على مزاجه، كي يبثه في مناجاته، وعندئذٍ تصبح العلاقة بين المكان وساكنه، ليست وثيقة فحسب، وإنما يشكلان كائناً واحداً، كل منهما يدل على الآخر، ويبادله ما عنده بلا حدود، كما هو الحال عند "أبي صابر" في قصة الانتظار:

"أنت تعرف أن الأرض قد أعطيتها عافيتي، وهي أعطتني ما عندها، وجاء الغزاة فاكتسحوا مثل الجراد.. فماذا يمكن أن أعمل غير ناطور بناية، وحتى هذه الأمنية الحظ لا يخالفني"(10).

وهذه التماذج والتداخل بين الشخصية والمكان الأليف، هو الذي ولّد الإرادة عند الحاجة "أم زهدي"، التي رفضت النزوح عن بيتها، كما الشجرة تمتد جذورها في أعماق الأرض، تظل واقفة شامخة، رافعة راية التحدي في وجه الإرهاب الصهيوني، في قصة "العجوز والأرض":

"صرخت في وجوههم: هذه البيوت لها أصحاب يا وحوش، أجابني آمرهم: الزمي بيتك واسكتي، وإلا سنهدمه فوق رأسك ونستريح منك أيتها العجوز"(11).

المكان لا يكتسب معناه إلا من خلال اختراقه وأنسنته، فما معنى الوطن بدون بشر؟ وحين تخلو الأرض من أصحابها، تصبح خارطة فارغة، لا تبعث على الحلم وعلى والحياة والتجدد، وهذا ما نلمسه

في احتجاج "إدريس" الصارخ على نزوح أهالي الجولان عن قراهم "لماذا اختفى كل الذين كانوا هنا؟ لماذا ألوم حسان الأعرج ولا أهتم بمن هم أحق منه باللوم؟.

كيف هان عليهم التنازل عن منازلهم؟ أيعتقدون أن جنات عدن بانتظارهم؟ حصدوا القمع في بعض الحقول؟ وما نقلوا الأغمار إلى البيادر.. وهناك حقول تنتظر مجيء الحصادين، فأين صار الحصادون؟.. حتى المئذنة المصابة بقذيفة غاب عنها صوت المؤذن الشيخ أبو بكري"(12). وفي هذا إدانة للعدو الصهيوني، الذي أمعن في القتل والتدمير والتخريب حتى الرموز الدينية لم تسلم من الإرهاب.

سوف أزعم أن الكاتب لا يستطيع الاعتراف بالمكان، بدون الإحساس بوجوده، وإذ ينتفي هذا الإحساس، فإن وجوده المكان لدى الكاتب ينتفي معه. هذه النتيجة على ما تحمل –للوهلة– من سذاجة تثير الحفيظة، إلا أنها تلخص الكثير من الحقائق، وتكشف الكثير من تفاصيل هيمنة المكان وهيبته، عند القاص عصام وجوخ فقد جعل المكان ساحة لصراع الواقع والذاكرة، وهذا الأسلوب الاستردادي، يكاد يشكل ظاهرة في بناء الفن القصصي العربي بعامة، إذ يندر أن تقرأ رواية أو مجموعة قصصية، دون أن نجد فيها عودة إلى الماضي. "وإن كان الاسترجاع يتعلق ببنية القص، أي زمن القصة، وزمن السرد".

ولعل مرد ذلك البحث عن التقنيات الحديثة في القص، ولعله يكمن أيضاً في عقلية المثقف العربي بعامة، التي تتميز بالتذكر أكثر مما تتميز بالتفكير، وما أكثر الذين يتذكرون ويتوهمون أنهم يتفكرون.

ولكن مع ذلك يبدو لي أن هناك سبباً أعمق من ذلك بكثير، ويتمثل في أن الرجوع إلى الماضي في العمل الأدبي يأتي بوصفه رد فعل على خطاب إيديولوجي/ سياسي يُكرّس في الواقع باسم الماضي واستناداً إليه.

–وبناء عليه، فإن الرجوع إلى الماضي في هذه القصص لا يخرج عن هذا التصور، إلا أن الكاتب يبحث عن جماليات المكان عبر تداعياته، فهو يحلم بالمكان بوصفه الحيّز المخزّن بتاريخ الأجداد، وذكريات الطفولة، وميراث الأمة" فقد جاء بصوت الراوي في قصة "رحلة إلى القنيطرة: "غرفتي الواسعة، سقى الله أيامي فيها، نافذتها الشرقية والمناظر الجولانية المدهشة.. مكتبتي الصغيرة، القيمة بكتب جدي التراثيّة.. دفتر مذكراتي.. أواه ما أحلى كتابات الصبا!، أدفع نصف عمري وما أملك لو أراه الساعة"(13).

وقوة الانتماء إلى المكان المفقود، فقد تفرز شخصية مغلقة على ذاتها، وتنسد لديها قنوات الاتصال بالأمكنة الأخرى، حيث تخضع الشخصية لسطوته، فلا يرى العالم إلا من خلاله.

كما في هذا المشهد الحواري، في قصة "رحلة إلى القنيطرة": "وهل عثرت في نزوحك وسعيك في مناكب الأرض على منزل كمنزلك هذا..؟!.

–إن قصور العالم عندي لا تساوي حجرة بازلتية واحدة في جدار من جدران بيتي الحبيب.

–لكنه محطم.. دكّوه دكّاً ولا يفيدك في شيء.

–سأعيده كما كان.. أبنيه بيدي، المهم عاد وعدنا، ثم إنك تسأل وكأنك تعرفني تماماً.. من أنت؟.

-ليس مهماً أن تعرفني.. المهم هو أن تعرف من أنت؟ وماذا تريد قبل بناء بيتك؟ فوداعاً.."(14).

ولئن كانت الهجرة عن الأرض طوعاً غربة، فكيف إذا كانت قسراً واقتلاعاً؟ سؤال إشكالي يطرحه الكاتب "الراوي"، وهو يقدم شخصية أبو رجب، الذي طرد من بيته، فأحسَّ بالتناقض الصارخ بين مكان الاستقرار، والمكان الطارئ، حيث المكان المكروه مؤهل للكشف عن لا وعي الشخصية وحياتها النفسية والاجتماعية والاقتصادية، كما جاء بصوت الراوي: "هذا الأبو رجب كان يمتلك ربع أراضي الضيعة، غير الدور التي كان يؤجرها في القنيطرة، وهو الآن بأمس الحاجة إلى هذه الإعانة.. إيه ما حيلته؟ هدّوه مثل غيره فنزح وطلع من كل حلاله صفر اليدين، والتجأ مع الذين التجأوا"(15).

آلية التضاد -هنا- تستند إلى التقابلات المكانية بين مكان الإقامة، والمكان المحتل، حيث تتجسد هذه البنية المكانية المتداخلة من خلال التباينات القائمة في أشكال الأمكنة الملموسة، التي تصور حركة الشخصية، إذ أن التقاطبات الثنائية مشحونة بحمولة سيميائية ودلالية وإيديولوجية"(16). "بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث"(17) فالخط الأحمر "النزوح" هو الذي يفصل بين مكان اللجوء، والمكان الأليف، بوصفه عنصراً مهماً في تحديد واقع الشخصية ووفق هذا المفهوم، يصبح المكان الطارئ أحادي الدلالة، لأن المكان يتشكل من خلال التفاعل مع الكتل البشرية التي تودعه رغباتها وأحاسيسها ومصالحها، ولهذا تنشأ المعاني والدلالات المتنوعة والمختلفة للمكان.

وحين نألف المكان، نكون قد اكتشفنا تفاصيله للسيطرة عليه، وفي الوقت نفسه نخضع لهيمنته، وفي واقع الأمر ونحن نرصد الظاهرة المكانية يلجأ القاص عصام وجوخ إلى أبعاد المكان لتشخيص أفكاره، وتحميلها دلالات، قد تبعث على الدهشة والمفاجأة، ومثال ذلك ما جاء بصوت الراوي من الخلف: في أقصوصة "رحلة إلى القنيطرة"، "يتعرف داره بين أنقاض الدور، وداره محفورة في ذاكرته، يحفظها ركناً ركناً، هي الآن كغيرها من الدور، مهشمة، مقعدة أقعدتها "البلدوزرات" الإسرائيلية.. يتقدم واجماً كئيباً يتوقف، لا يصدق ما يرى.. ثم يتهالك على حجر بازلتي منحوت، هو ما بقي من أحجار البيت المسروقة، يتمسك به بقوة.. دموعه الغزيرة تكاد أن تنبع من عينيه، وكعادته يتجلَّد"(18).

حضور المكان في هذه القصص مكثف، وقوة الانحياز الموضوعي جلية، لا بوصفه بعداً من أبعاد الكائن فحسب بل لأن "حس المكان.. حس أصيل وعميق في الوجدان البشري، وخصوصاً إذا كان المكان وطن الألفة والانتماء، وموئل الراحة والاطمئنان"(19). ولذلك لا تنفك الشخصية من العودة إلى المكان والاتصال به، وخصوصاً إذا كان مغتصباً كالأراضي المحتلة.

لأن المكان بالنسبة إليها موضوع يرسم الاتصال، وما انفصالها عنه إلا أمر مؤقت، وهكذا "يظل الانتماء إلى الفضاء المحدد واحداً من أهم وأول الروابط التي تصل الشخصية بفضائها"(20). ومن خلال رابطة الانتماء إلى المكان ومدى قوتها وضعفها، يمكن أن نتلمس ذلك من خلال المشهد الحواري بين الرجل وزوجته، في أقصوصة "حدث ذات ليلة": "يا بنت الحلال تذكري أننا نازحون، نفينا عن أرضنا ولا بد أن نعود.. شقة صغيرة تأوينا وما كنا لنحلم بأكثر من هذا.. هذا لا يعنيني.. دبر رأسك.

لا يعنيك..؟ ألا يهمك أن يكون عندنا بيت؟ أم أن الشتات قدرنا؟ ومهما نأى النازح عن موطنه، تظل أوتار الحنين تشده إليه.

وقد يتجسد الانتماء بالأعمال الإبداعية عن المكان مثل هذه القصص، أو متابعة ما يجري في الجولان المحتلة من أحداث ومواقف بطولية يسطرها أهلنا الصامدون، وثمة فعاليات أخرى تعبر عن الحس الصادق الأصيل بالمكان وتستدل على ذلك في هذا "المنولوج" في أقصوصة "حدث ذات ليلة": "فما المسعف للطليق الأسير" للنازح المسحوق، من يخمد بعض ما بي من النزوح، البلدة كقريتي السلبية حسنة.. آهلة بالسكان المحترمين.. ألم تقرأ التحقيق الصحفي عن أهلنا الصامدين في المجدل ومسعدة وبقعاتا"(21).

المكان لدى الكاتب/ الراوي، ليس حيّزاً محملاً بالدلالات والرموز فحسب، وإنما هو هوية وقضية وجود، والعودة إليه ليست أمنية، تخفف من وطأة النزوح والتشتت، بل هي إرادة ووعي وعمل: ولعل أوضح مثال هذه المحاكمة للذات وإدانتها في محكمة الضمير والحق: كما في قصة "رحلة إلى القنيطرة": "كانت الدروب تنساب في الوهاد تتسلى التلال.. ذاك يمضي إلى شمال المنصورة، عين زيوان، عين الجمل، ومسعدة، مجدل شمس، وبانياس، هذا يسير إلى فيق بعد العال.. هو ذا طريق الجويزة.. الخشينية.. الرفيد، الجوخدار.. ومن هنا إلى الشام إلى أم الديار.. ويسترخي.. يطبق عينيه فترة.. يروح في غفوة.. غيبوبة.. وكان شيء خفي.. كالحلم.. كالطيف يهتف إليه: -من هنا..؟! أنا صاحب البيت.. أنا العائد إلى عرينه- صاحب البيت..؟!.. ها.. ها.. ها-نعم.. وهل يُعقل أن يكون بيت بلا مالك؟ - إن كلامك الغريب حقاً.. وهب أنك صادق، ولديك البّينة فلماذا هجرته كل هذه المدة؟ -كان لا بد من تركه.. أجبرت على ذلك.. ولم تكن العودة بمقدوري إلا الساعة عدنا تحت ظلال السيوف.. طالت إقامتنا وارتفعت الراية خفاقة.(22).

إذا كان النزوح عن الأرض في رأي الكاتب محنة، فكيف يكون تجاوزها؟ فهو يطرح خيار القوة لاستعادة الأرض إلى أصحابها. للتكفير عن عقوق الوطن/ الأم، كما نتلمس ذلك من خلال الدالة السابقة، التي تخفي تحتها البنية العميقة/ الدلالة.

ج-علاقة الزمان بالمكان:

التداخل والاندماج بين الزمان والمكان ظاهرة ملحوظة، في قصص جولانية، وذلك لأن الزمن يعد من أبعاد المكان، ولا معنى له إلا بانخراطه في الظاهرة المكانية.

ووعي الإنسان والتصاقه بالمكان أكثر من وعيه والتصاقه بالزمان، لأن المكان مدرك حسي ملموس، بينما الزمان ظاهرة متعالية، لا يمكن القبض عليها، فهو يؤثر ولا يرى، غير أن الزمان يتبدى بالحركة والنشاط الدائبين، وهذه الحركة لا تتجسد إلا من خلال المكان، فالعلاقة بين الزمان والمكان جدلية لأن وجود أحدهما يشترط وجود الآخر.

انطلاقاً من هذه العلاقة، الجدلية المتداخلة، اجترح الناقد ميخائيل باختين مفهوم "الكرونوتوب" Chronotope، الذي يعبر عن نسق اجتماعي وثقافي، وهو ما يعرف "بالزمكان الفني".

وبناءً عليه فإن ما يحدث في "قصص جولانية"، وهو انصهار علاقات المكان بالزمان. فالمكان الذي أقامت به الشخصية هو المخيم، وهو يحمل دلالات توحي بالفقر والبؤس والقذارة، والزمان هو زمان النزوح عن الأرض والتشرد والضياع، فالعلاقة بين الزمان والمكان هي علاقة انصهار في كل واحد مدرك ومشخص، أي المكان يدرك بالزمان والعكس صحيح، الزمان هنا يتكثف ويتراص، ليصبح شيئاً

مرئياً، والمكان أيضاً يتكثف، ويندمج في حركة الزمان والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة من أحداث وتاريخ، وعلاقات الزمان تتكثف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان، هذا التقاطع وهذا الامتزاج هما اللذان يميزان الزمكان الفني/ الجمالي.

هذا المقبوس يتيح لنا كيفية ولادة الزمكان في "أقاصيص جولانية". أبو نعمان نازح عجوز" حيث يقطن في حجرة يقاسمه فيها سبعة أطفال شاحبين وأمهم.. يزداد تقوس ظهره تقوساً.. يشد بأصابع يديه المرتجفة طرفي سترته المهترئة إلى الأمام.. غصة قارصة في بطنه.. يتلمس مساحتها الخارجية ثم يمرر كفه الأيسر على جيب "البنطال".. اطمأن على وجود رغيف الخبز والجبنة.. خرجنا من كل ما نملك.. من كل ما ورثناه من الآباء والأجداد صفر اليدين.. لقد سرقونا ولو استطاعوا سلبونا حتى جلودنا.. كان يعمل خادماً في مكتب المدير.

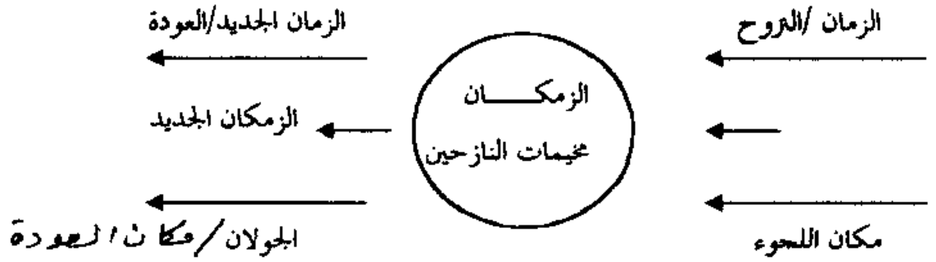
لولاه.. أطال الله عمره كانت عيشتنا مرة.. يكفي أنه من وقت نزوحنا وحتى اليوم وأنا أعمل عنده.. استبدلوني.. استغنوا عني.. كيف ومتى ولماذا؟ ويمضي.. لا يلوي على شيء.. وعندما دخل المؤسسة يتباطأ.. يحدق ببصره إلى المدى البعيد.. وتبتلعه لجة الزحام..(24).

فالزمان -هنا- لا يمكن فصله عن المكان، حيث "يشكل المكان والزمان في النص وحدة بنائية متواشجة، لا يمكن أن تنفصم عراها، إلا أن هذه الوحدة تبقى ساكنة ما لم تبعث فيها الحركة الدلالة والمعنى"(25).

فالمكان ضيق جداً، وضيع، والزمان: الفرار عن الأرض والتشرد والفقر والحرمان، فهما يشكلان نسقاً تعبيرياً عن الاجتماعي والثقافي والمادي. لأن كل منهما يؤثر في الآخر، فالنزوح حركة، والزمان هو نقطة التحول من حالة إلى أخرى، وهو بالتالي يفضي إلى مكان أو لا مكان.

أما العلاقة بين الزمكاني؛ (زمكان الألفة والاستقرار -زمكان التشرد والفاقة) فهي علاقة تباين وتضاد، وتفرز التوترات العنيفة، وتشوه السياق والمعنى.

ولا يزول هذا الاغتراب إلا بتغيير البنية الزمكانية للنازحين أي استعادة المكان إلى أصحابه، وحينئذ يتولد زمكان جديد وفق الترسيمة التالية:

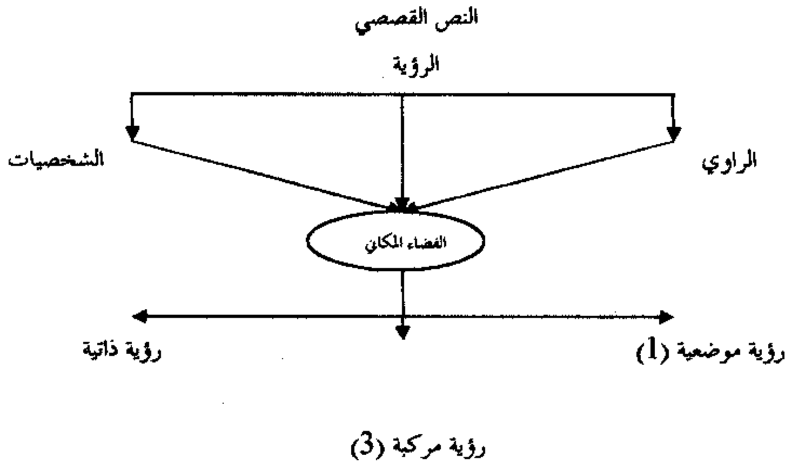


وتجدر الإشارة إلى أن الكاتب رصد واقع النازحين من خلال أحداث جرت في أماكن مختلفة سواء في الجولان أم على أرض الوطن.. إلا أنه لم يستق الوقائع من تجمعات النازحين في دوما ومساكن برزة، وغربي المزة، ودرعا والمزيريب. وهي مادة غنية للقاص، وهذا مجرد ملاحظة عابرة وليست محاكمة..

د-مستويات الرؤية:

إن التجليات المكانية، ليست مستقلة عن الرؤية، بوصفها مواقف وتقنيات يوظفها الكاتب لتقديم المكان، الذي يتشكل من وجهات نظر.

والرؤية في الاصطلاح هي: "موقف يتخذه المؤلف من موضوع، أو شيء ما"(27). وإن هذا الموقف يتشظى تجاه الموضوع المرصود على المستوى المكاني إلى ثلاث رؤيات: ذاتية، موضوعية، ومركبة، وهذه الرؤى توضح العلاقات بين الراوي والشخصية من جهة، وعلاقتها بالمكان من جهة أخرى، كما يمكن أن تتوضح لنا من الترسيمة التالية:



من خلال العلاقات بين الراوي والشخصيات، يتضح جلياً بأن الراوي "الذات الثانية للكاتب"، تتطابق معرفته مع معرفة الشخصيات الحكائية، والأمثلة على ذلك كثيرة، نورد منها وجهة نظر الأم من المكان الغريب وتداعياته "بم أكرمها؟ كيف أقوم بواجب الضيافة؟".. المشروب الوحيد الذي في حوزة مطبخها المماثل زنزانة فردية غير مشروب.. تنساق وراء نعيمها الماضي "لو صحناً من لوزنا.. من كرزنا في البستان الغربي أو سلة في سفح تل "أبي الندى".. لو.. وتقوم "أم لطفي" قائلة سأمشي.. لأستعد فعندنا الليلة حفلة خاصة..!".

فالرؤية ذاتية، وينهض المكان وفق هذه الرؤية بكل قيمه ودلالاته، حيث يكون الراوي مشاركاً في الفعل أي تقديم الحدث الذي تقوم به الشخصية في المكان. ويرمز لها تودر وف بـ الراوي =الشخصية.

وفي تداعيات الراوي وصف لمشهد الصخرة في الجولان "تلال كأفران ملتهبة.. أرتال من الدبابات زاحفة غرباً.. صواريخ شامخة موجهة، يد في بصره.. يصطدم بصخرة وحيدة في أرض محروقة.. "تجول عيناي في المواقع فلا تجذبهما إلا هذه الصخرة.. تريان ما يسرهما وما لا يسر فتعودان إلى هذه الصخرة المعزولة، هذه الصخرة.. شيء ما يشدني إليها..!".

الراوي، رغم كونه محايداً وخارج القصة، عليم يدرك ما يجري في داخل الشخصية، فقد اعتمد ضمير الغائب، ثم ضمير المتكلم، ثم ضمير المخاطب، إن المزاوجة بين الضمائر الثلاثة تقنية فريدة في السرد، وهي تجديد يؤمّن مشاهدة الأحداث، ورسم الشخصيات من الخارج "هو" والداخل "أنا" وبالمخاطبة "أنت".

أما الرؤية –هنا– فهي تركيبية، وفيها تتعاضد الرؤيتان، الموضوعية والذاتية، حيث القاص يهتم بالإطار الموضوعي للمكان فيقدم المكونات المكانية بأبعادها الطبوغرافية وتحديداتها الجغرافية ومع الاهتمام بعلاقات المكان بساكنه على مختلف الصعد، "لكون المكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه"(28).

وشاهد آخر على الرؤية الذاتية في قصة "باب اليمن": كما جاء بصوت الراوي من الخارج بضمير الغائب: "يا لروعة الأودية في الخيمتين" على جنباتها القرى وديعة مثل الظباء.. القلاع المحصنة والدور قوامها حجارة منحوتة كما هي حجارة القنيطرة وصلبة صلابة عزائم أهلها.. راعيات كالأقمار كأنهن اللائي في الجولان كالمها يقفزن.. الطيور كأنها الطيور في الجولان صغيرة.. كبيرة.."(29).

ينهض المكان وفق رؤية ذاتية، ويتحول إلى لوحة أو شاشة لمشاعر الواصف وعواطفه ونفسيته وأفكاره، وقد جاء مغلفاً بسمات رومانسية، ويغيب الإطار الموضوعي "الطبوغرافي" للمكان ليبرز تلك العلاقة المسكونة بالأسرار والغموض بين الشخصية والمكان.

"فالرؤية هي التي ستقودنا نحو معرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي ويدركها وعيه قبل أن يعرضها علينا في خطابه"(30).

ولوحة أخرى يقدمها الراوي عبر شريط من الذكريات في ظل دار منكوبة: "تلوح له التلال البعيدة السيرة كأشباح سائرة بغير هدى، تنتقل عيناً في قمة تل أبي الندى "المنشآت والأجهزة والهوائيات المعادية باتت تجاور المزار، الذي كثيراً ما تحلق حوله الناذرون متبركين.. ناحرين الكباش والخراف.. الأبقار الجولانية كانت هناك، على السفوح المشعبة.. اختفت كلها.. كروم العنب.. أشجار الزيتون أيبست "الجوبة" الخصيبة هل أمحلت هي الأخرى؟! وكم حرقوا أشجار السنديان والسماق والتوت البري، جارتها "الدلوة" تراها صادروا أحجارها أيضاً؟ كانت هناك عين زيوان الغالية، هناك المشتل الزراعي، ومعرض الكرميات.. كان حافلاً بهبة الرحمن في روابي الجولان الزاهرة.. هكذا الرجال والناس كانوا يرقصون.. أعراسهم أعراس، شاباتهم أقمار فاتنات أقوياء كالنمور.. كانوا ينحتون في الصخور، يزرعون القمح والشعير والذرة ويقطفون اللوز والبرقوق والزهور.. يحصدون على إيقاع المناجل"(31). ومن خلال هذا الوصف الذاتي، تتجسد شعرية المكان وأنسنته.

من خلال هذه النماذج يتبين للقارئ بأن علاقة الشخصية بالمكان ليست طارئة ولا هامشية وإنما هي في الصميم.

ومن الجدير بالإشارة إلى الموروث الشعبي في هذه المجموعة القصصية، حيث قدم الراوي صوراً من العادات والتقاليد الدينية والشعبية كذبح الخراف للنذور والأعراس، والأغاني والأهازيج وهي تشكل وجدان معظم أهالي الجولان، وهو موروث منفتح على الآخر وهو يجسد وحدة الإنسان الجولاني بخاصة والعربي السوري بعامة. وهذه الإشارات تمنح المكان نكهة محلية تسهم في جماليته وخصوصيته.

التركيب:

أقاصيص جولانية تتيح للقارئ أن يتلمس تضافر الجمالي والأيديولوجي والانحياز إلى المكان الميتافيزيقي والأيديولوجي، فسحره جذاب وجماله مطلق، ليصل إلى حد التلاشي والذوبان معه، ومن هنا يمكن تفسير الألم والقلق اللذين ينتابان الكتابة عند عصام وجوخ وخصوصاً هذا السر الدفين الذي تخبئه صخرة الجولان.. وهو الذي يضع القارئ موضع التساؤل، ولكن هذا اللغز الغامض سرعان ما أجابت عنه الشخصيات والتي تتحرك في فضائها المكاني..

-أن يكون لهذه الانشراخات والتصدعات التي يتعرض لها المكان صدى وألم ممض في كتابات عصام وجوخ كتعبير عن محنة الروح إزاء المكان المحتل.

وما دام المكان هو المنقذ الناجي، فلا بد أن تصبح الكتابة القصصية سيرة وذاكرة للمكان يتنفس بها بكائناته وحيواته ويعلن حضوره، تجليات المكان تبدو بقوة من خلال العلاقات المكانية التي تتجلى على الصعيد الفكري والجمالي، لأنها أفرزت دلالات متعددة، عكست سمات المكان وساكنه، باعتبار التطابق والانسجام والتنافر والانفصام عبر مفهوم التقاطب والجدل.

-ولا بد من الإشارة إلى سطوة الإيديولوجي، الذي يعد مكوناً من مكونات السرد بعامة وعند عصام وجوخ بخاصة، ترفدها الذاكرة الخصبة.

أقاصيص جولانية ذاكرة يثقبها الألم، وجراحات النفس، وهي تبحث عن المكان في ليل يتخثَّر فوق الطفولة، فيدخل في عراك بين الغربة.. والكتابة والإنسان، فأين يجد نفسه؟

إن المسكوت عنه في هذه القصص، يعدّ باعتقادنا – أحد أبرز ملامح المكان، إذ أن إغفال المخيَّم وتجمعات النازحين قلل نسبياً من تجليات المكان، لكون المخيم يحمل دلالات زمكانية تسهم في تشكيل المكان وساكنه..

مصادر الدراسة ومراجعها

(1)-المنجد في اللغة والأعلام، ط 29، بيروت: دار الشرق 1986، ص 111.

(2)-عصام وجوخ، أقاصيص جولانية، دمشق: دار السلام 2001، ص 16.

(3)-عصام وجوخ، المصدر نفسه، ص 20.

(4)-عصام وجوخ، المصدر نفسه، ص 17.

(5)-إدوارد هال؛ "علم المكان"؛ ترجمة بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي (بيروت)، ع2-ربيع 1988، ص 71.

(6)-عصام وجوخ، مصدر سابق، ص 35.

(7)-سعيد يقطن، قال الراوي، ط1، بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1997، ص243.

(8)-عصام وجوخ، مصدر سابق، ص 37.

(9)-عصام وجوخ، المصدر نفسه، ص 31.

(10)-عصام وجوخ، المصدر نفسه، ص 37.

(11)-عصام وجوخ، المصدر نفسه، ص 83.

(12)-عصام وجوخ، المصدر نفسه، ص 28.

(13)-عصام وجوخ، المصدر نفسه، ص 84.

(14)-عصام وجوخ، المصدر نفسه، ص 87.

(15)-عصام وجوخ، المصدر نفسه، ص 36.

(16)-يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني؛ ترجمة ليزا قاسم، ضمن كتاب (جماليات المكان) مجموعة من المؤلفين، ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1988، 18.

(17)-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ط1، بيروت -الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1990، 33

(18)-عصام وجوخ، المصدر السابق، ص 83.

(19)-محمد الشوابكة، "دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف"، مجلة اليرموك، مج9، ع2، 1991، ص31.

(20)-سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 237.

(21)-عصام وجوخ، المصدر نفسه، ص 64.

(22)-عصام وجوخ، المصدر نفسه، ص 86.

(23)-ميخائيل باختين، "أشكال الزمان والمكان في الرواية"؛ ترجمة يوسف الحلاق، ط1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1990، ص15.

(24)-عصام وجوخ، المصدر السابق، ص 43-44.

(25)-أحمد عبد اللطيف، "الزمان والمكان في قصة العهد القديم"، مجلة عالم الفكر، مج16، ع3، أكتوبر 1985، ص82.

(26)-عصام وجوخ، المصدر السابق، ص37.

(27)-سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1985، ص221.

(28)-حسن بحراوي، المرجع السابق، ص 32.

(29)-عصام وجوخ، المصدر السابق، ص 91-92.

(30)-عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران: أشكاله ووظائفه، ط2، صفاقس: دار صامد للنشر، 1992، ص 91.

(31)-عصام وجوخ، المصدر السابق، ص84-85.

د.فرحان اليحي

قراءات... قراءات... قراءات

هاجس العدول، هاجس الاعتدال

-1-

تَخيَّر عبد القادر الحصني "ينام في الأيقونة" عنواناً لمجموعته الشعرية الرابعة(1) الصادرة بعد "بالنار على جسد غيمة" (1976) و "الشجرة وعشق آخر" (1980) و "ماء الياقوت" (1984). هذا الصوت شدّ انتباهي وأنا أستمع إليه في مهرجان الشعر بحمص، ثم وأنا أقرأ رابعة مجاميعه التي صحبتني من هناك.

استحال انتباهي اهتماماً والاهتمام كلاماً على الكلام آثرتُ وضعه تحت "هاجس العدول، هاجس الاعتدال" ولعلّ أَلْفَتَ ما في هذه الصيغة العنوانية بلاغتُها القائمة على التكرار والجناس، تكرار "هاجس" والمجانسة بين "العدول" و "الاعتدال" وقد تعمدت ذلك لأداء معنى المشترك (هاجس لفظاً ومعنى، والعدول والاعتدال لفظاً) في المختلف (العدول والاعتدال معنى). ولعلّ أدعى مفرداتها إلى الشرح "العدول" والعدول واحدة من الترجمات العربية المستعملة في الدراسات النقدية لمصطلح écart بجانب "الانزياح" و "الانحراف" وعدد آخر من التسميات(2) بل تبدو العبارة الأوسعَ انتشاراً اليوم والمرشّحة لحوز الإجماع بعد العثور عليها عند القدماء (ابن حزم، حازم القرطاجني...) ولكونها الأشكلَ بِمُؤدَّى الأصل الأجنبي والأقلّ التباساً واشتراكاً دلالياً. وعلى هذا النحو يستوي العدول عياراً للشعرية. وبقدر ما يعْدِل الشاعر عن اللغة المعيارية، ويخرج على مألوف الكلام ويغرب في التركيب و "يخَيّب الانتظار" يكون حظّه منها. بيد أن شطط العدول غالباً ما يُفضي إلى المُحَال ومن ثمة إلى تأزيم التلقي وتوسيع الهوة بين الخطاب الشعري وجمهوره، وهو المأزق الذي نظنّ النص الشعري العربي المتأخر تردى فيه. بيد أن العدول اقترن بالاعتدال عند بعض الشعراء المحدثين ممن أمكنهم أن يحافظوا على قدر من المرجعية المشتركة مع قرائهم وبالتالي من المقروئية. ويأتي الاعتدال في نصهم كابحاً لجموح العدول، ويتوقف التجريب في حدّ لا يجاوزه و "يُخيِّبُ الانتظار" برفق ويشاكس الذوق المحافظ بمقدار.

وتقدم مجموعة الحصني مثالاً على ذلك وهي تعدّ زهاء 110 ص وتضم عدا الإهداء 17 نصاً شعرياً ويمثل التشكيل الفضائي أظهر مظاهر عدولها وأنت تتلقاها.

(2)

ولا يخفى عن دارس القصيدة العربية المكتوبة في ماضيها وحاضرها، المحيط بأشكال تطورها، أن ما من نقلة عرفتها إلا وارتسمت سيماؤها على وجهها الكتابي وكان ترجمانها الأول شكلُها المرئي، قصيدة شطرين أو موشحاً أو قصيدة تفعيلة أو قصيدة نثر أو "غير عمودي وحر".

وتفاوت الحسّ التّفْضَوي عند شعراء الحداثة العربية من قليل الاحتفال بتوظيف العلامات البصرية في نصه إلى آخر يغلو غلوّاً ويشتطّ شططاً إلى آخر يعتدل فيأتي عدولاً وسطاً يمنح نصه قيمة جمالية ودلالية مضافة دون أن يُلبّس أمرَه على القارئ أو يبدو التشكيل الفضائي كما لو كان تعقيداً مجانياً جرّ إليه فقرُ التجربة وجدب المعنى.

وقد وجدنا نص الحصني يعدلُ عدول التجارب الحديثة في استثمار أوجه التركيب المكاني وتصريف الحبر على الورق، في تشكيل القصيدة بما هي جسم طباعي، وبنية بصرية، وبما يجعل صاحبها من الشعراء الذين "رأوا"(3) فأنت إذ تستقبل نصوص "ينام في الأيقونة" فإنها تفرض نفسها عليك بالقدر الذي ميّز نظامها الخطي والسطري والمقطعي، ونظام العنونة ونظام التنقيط وحركة السواد والبياض.

لا تجد بُدّاً إذن من تلقيها بصرياً قبل نفاذك إلى بناها الصوتية والنحوية والتمثيلية والدلالية، ونفاذها إلى أذنك وذهنك بعد عينك.

يطالعك الحس التفضوي(4) على غلاف المجموعة أوّلاً، حيث ترى خرقاً لما جرت به العادة فحلّ الخط اليدوي محلّ الطباعي واتجه العنوان وجهة عمودية من أعلى إلى أسفل ولازم يمين الصفحة وهو حسّ مُعلن في نص العنوان عبر مفردة "الأيقونة" التي تمثل اصطلاحاً من اصطلاحات معجم البصريات(5).

ثم تتعدد شواهد الحس التشكيلي على طول صفحات المجموعة وعرضها حيث يتحرك السواد والبياض وتأتلف المباني الخطية والسطرية والمقطعية وتختلف.

تنوعت أحجام الخط ولئن جرت العادة بتمييز العناوين فإنها لم تجر بتمييز نص كامل على بقية النصوص وتمليكه جاذبية بصرية استثنائية تجسدت ها هنا في سمكه ونوعيته ولعله أن يكون، اعتباراً لموقعه الافتتاحي (كلام أول- ص7) حمّال دلالة قرائية خاصّة. ووجدنا جل العناوين أُفْرِدَ بورقة نُزِّلَ سواده أسفل بياض صفحتها الأولى بل وجدنا الشاعر يعمد إلى ترك العنونة اللسانية وإحلال عنونة تنقيطية (نقط متتالية) محلها (ص76).

وتنوع سمك الخطوط من خط العنوان إلى خط العبارات الإهدائية إلى خط المتون النصية، إلى خط العبارات التوثيقية (مكان القصيدة وزمانها) وبتكرر المثال الخطي الواحد ينشأ النظام المولّد لإيقاع بصري يرفد إيقاع العادة. وحافظ السطر على اتجاه العادة (أفقيته وذهابه من يمين الصفحة إلى شمالها) وعلى مواقع الانتهاء المختلفة اختلافاً هو سمة سائد شعر التفعيلة لكنه عدل في بعض الأحيان عن لزوم مواقع ابتداء العادة، فوجدنا سطراً ينطلق من بداية الصفحة وآخر ينزع إلى وسطها وآخر يتوسطها. وتُقَدم مُطوّلة "طعم الليل" (ص31) -وهي قصيدة تفعيلة- مثالاً ساطعاً على ذلك وقد خضعت لتقطيع أول (5 مقاطع

يفصل بينها تنجيم) يتخلله تقطيع ثان (19 مقطعاً يفصل بينها بياض) ونحا التسطير في مستهلّها النحو التالي:

–

–

–

-

-

—

-

–

-

-

-

وأفضت إعادة توزيع السواد والبياض إلى ازدحام صفحات، وامتلاء مقاطع، مقابل أخرى أقل ازدحاماً وامتلاء وأكثر تهوئة. ولئن غلب النسق التشكيلي المتموج الذي يميز شعر التفعيلة فإن الشاعر عدل عنه أحياناً إلى النسق التشكيلي النثري في غضون القصيدة الواحدة وأمثلة ذلك "مقدمة للصمت" (أعلى ص 28) و "قصيدة حب" (أسفل ص 53 و 57 وأعلى ص 58) و "الكلام البعيد" (أعلى ص 65) حيث تمدد السواد على نحو يوهم بالانتقال من بنيه المنظوم إلى بنية المنثور فيما النقلة لم تحصل إلاّ بصرياً. وفي ما عدا هذه الأمثلة جنحت بقية النصوص إلى شكل العادة وبناء على ذلك راوحت قصائد المجموعة بين التمطّي العمودي والتمطي الأفقي اللذين وسما حراك السواد والبياض داخل القصيدة الواحدة أحياناً، فجاء ثالث مقاطع "قصيدة حب" كما يلي (ص 52-53).

–

–

–

–

–

–

-

وجاء رابعها كما يلي (ص 53)

وإذا كانت الحاجة إلى الصوت تبدو ما تزال ماسّة عبر السّواد ونزعته التوسعية فإن الصمت الاختياري أو الاضطراري، ترجمه بياض طوّق مفردات النص وتشكيلاته السطرية والمقطعية فاضطلع بوظيفة الفصل يساعده نظام التنقيط الذي استرفد الشاعر معظمَ علاماته (الفاصلة والنقطة والاستفهام والتعجب والقوسين والظفرين...) بيد أنه لم يلجأ إليه إلا عند الحاجة المتأكدة وآثر تركَ نصه ينساب انسياباً وإذا كان النص الفاتحة (كلام أول ص 7) شذّ بتشكيله الخطي المنبور فقد شذّ النص الخاتمة (نم قريرَ العين ص 107) بهندسته الموهمة بالتشطير فيما هو عروضيًّا على تامّ الرّمل، وشذّ الذي قبله أيضاً (تَعِب البنفسج ص 100) وكلاهما رثاء، بتشكيلة الحر بصرياً فيما هو على مجزوء الكامل عروضياً.

عدول تفضوي جانح إلى الاعتدال ونفحة تجريبية تصل نص الحصني بالتجارب الحداثية القصوى دون أن تغرقه في مغالاتها، وصناعة لكنْ خفيفة حتى لَتدقّ وتَخْفَى.

ومهما يكُنْ من قدْر هذا العدول فإن الحسّ التشكيلي منح اللغة الشعرية في المجموعة حيوية خاصة جسدها معطاها البنائي الأول، مُعْطى تركيب المكان الذي هو من صلب تركيب الدلالة بما جعل الخط واللفظ يتقاسمان وظيفة البيان و "البيانَ بيانين: بيانَ بَنان وبيانَ لسان" والإيقاع إيقاعين، أحدهما يخاطب الأذن والآخر العين، كما سبق أن نبه إلى ذلك بعض القدامى (الجاحظ، ابن رشيق، ابن سنان، ابن وهب القلقشندي...)

وما من شك في كون الحيوية البصرية ترجمانَ حَراك متعدد المستويات وأولها حراك القصيدة باعتبارها مسمعاً بعد أن استوقفتنا مشهداً، وجوقاً إيقاعياً بعد أن شدّتنا جسماً طباعياً.

(3)

جرّب الحصني في مجموعته الجديدة ثلاثة أشكال إيقاعية سمعية (تمييزاً لها عن الأشكال الإيقاعية البصرية) شكل قصيدة التفعيلة، وشكل قصيدة الشطرين، وشكل قصيدة النثر وعلى نحو ما تعددت أمكنة التشكيل المكاني تعددت أزمنة التشكيل الزماني وبدت قصيدة الـ "ينام في الأيقونة" باحثة، عادلة عن الجاهز والثابت والساكن.

بيد أن معظم حراكها جرى في إطار قصيدة التفعيلة التي استقطبت 14 نصاً من جملة 17، وراوحت أوزانها بين متقارب(6 ن) ومتدارك (5 ن) وكامل (2ن) ورجز (1ن) وهي بحور موحدة التفعيلة مما دأب شعراء هذه القصيدة على تداوله.

منزع قصيدة التفعيلة في توخّي نظام السطر بدل البيت، وتنويع القافية بدل وحدتها، حيث استقل كل مقطع من مقاطعها الخمسة بقافيته أما الثانية، وهي رائية، فقد خضعت لنظام البيت والتقفية الموحدة إلا أنها جاءت في هندستها على شاكلة المشطور.

وعوّلت "قصيدة النثر" الوحيدة، الواقعة موقع أول الكلام على هيئة تشكلها البصري لإعلان نوعها "الشعري-النثري" فضلاً عن بقية خصائص تشكيلها الإيقاعي والتركيبي والتخييلي التي يوكل أمرها إلى فطنة القارئ ونشاط ذاكرته القرائية.

ووجدْنَا صاحب المجموعة مُعوّلاً بالأساس في أمر إيقاعها السمعي على المادة الصوتية وأنظمتها القفوية والجناسية والتركيبية والاشتقاقية التي يحكمها حُكْم التَّعاوُد والتي تميز بنية اللغة الشعرية وتدخل ضمن أعيرة الشعرية.

(4)

هذا الحس التشكيلي الهاجس بالرغبة في إغناء مصادر العبارة والذي جعل صاحبه يبدو على قلق من أمر قصيدته المشرئبة دوماً وأصلُها ثابت، لم تعكسه الممارسة النصية فحسب وقد اقتصرنا على بعديها المرئي والمسموع، بل أسفر عنه خطابٌ على الخطاب، وكلام على الكلام، مبثوث في غضون المجموعة، هناك حيث الحاجة إلى تشغيل الوظيفة "الميتالسانية" للّغة بدافع الشرح والبيان والنقد والتنظير والتبشير كلما استشعر المتكلم-الشاعر احتمال تعطل التلقي أو تعثره من "غربة" الرسالة أو "غرابتها" وقد وجدنا المدرسة الشامية ضالعة في تعاطي هذه الظاهرة ومن القدِم يتصدرها الطائيان، أبو تمام والبحتري(6).

فبعد "كلام أول" (ص7) حيث دلالة الابتداء لا بالموقع فحسب بل بالنمط التشكيلي أيضاً (قصيدة نثر مميزة طباعياً مبنية بناء حوارياً) جاء "المغنّي" (ص12) –وهو استعارة الشاعر– ترجمان دوامة البحث عن "اللُّقى" (عبارة أبي تمام) بما هي أول الكلام وبكْر القول يأبى ويستعصي و "هل غادر الشعراء من متردم" حتى:

كأنّ الكلامَ انتهى

كأن المفاتيحَ ضوءٌ غشيم

وأقفالَها السود ليست لها

كأنّ الذي لم يُقَلْ بعدُ

قد قيل من قبل (ص13)

ويلقي "المغني" نفسه في قبضة المعاد المكرور ينشد "أنا" هـ الفريدة ويطلب لغته الخاصة:

فمَنْ ينقذ الآن هذا المغني

إذا هربت من رؤوس أصابعه الخمرُ

أو حطّ نملٌ كثيف على راحتيه؟ (ص15)

وتؤول القصيدة تدريجياً إلى الإيحاء بحال من التصحّر الهاجم، والنهوض على مقابلة بين هذه الحال ونقيضها. تنهض على حقلين دلاليين: حقل الماء/ الإبداع، وحقل الجفاف/ الصمت. ففي الأول كان "الخمر" و "الناي" و "ضفة النهر" و "الخضرة" و "الزيت" و الـ "نافورة" و "ماء السماء" وفي الثاني هروب الخمر من رؤوس أصابع المغني وحطّ النمل الكثيف على راحتيه وانثيال الرمل الثقيل على شفتي نايه، وغياب صوته، وتدريجياً أيضاً تنفتح القصيدة على سياقها عبر ما يشير إليه من معجم ظروف انقلاب القيم واختلال المعايير التي شاءت أن:

تكونَ نياشينُ للهاربين من الحرب

أقواسُ نصر لما ارتكبوا من مجازرَ في أهلهم

ويكون أناسٌ كماء السماء نقيُّون،

أطفالُهم يرفعون الأكف إلى الله

رزقاً حلاَلاً لآبائهم يطلبون

ولكنَّ آباءهم يذهبون ولا يرجعون(ص19)

ثم تعود القصيدة في مقطع النهاية إلى مغني البداية الذي بغيابه أو تغييبه كان القحط ولم يبق للوجود من مذاق وعلى لسانه يستنفر الشاعر من وظائف الكلام وظيفة التأثير حيث الخطاب معقود على المخاطب:

فلا تُغلقوا دونَ صوت المغني النوافذَ

لا تُهرقوا الخمر في عتاب البيوت من الحزن

لا تقنطوا من عيونِ المهَا...

أصيخوا لوقْعِ رنين النواقيس في العيدِ

رجع الأذان البعيد

إذا وجهت نسمة نحوكم وجهها

فإنّ المغني حريّ بأن يلبس الأرض زينتها

من جديد، ولو بقيت عشبة وحدها (ص19)

نص "بياني" أو هكذا وجدناه، مناطُ الدلالة فيه على إعادة الاعتبار لـ "صنّاجة العرب" و "لسان القبيلة" و "حدَّاءة القوافل" و "النبيّ المجهول" وقد يتسع الرمز كي يشمل أصواتاً أخرى تتعاطى الغناء على طريقتها وبمخصوص لغتها، وتتواتر داخل "مقدمة للصمت" (ص21) مفردات المعجم "الميتالساني" الدّالة على وعي المنشئ لفعله الإنشائي، مفتوناً به أو مبيناً عن خصائص نهجه فيه أو مُبَايناً غيره، كأنْ تقرأ قوله:

أنا لا أسمي كل شيء باسمه إلا قليلاً

والحائرون بقول ما ينقال

سوف أبثهم فحوى ضلالي في الوجود، (ص25)

وقوله:

حتّى القصائد سوف أُقنعها

بأن لها من الغايات ما ينأى

وأدفعُها إليه (ص26).

ففي المثالين ما يشي برغبة المتكلم في تحديد موقعه من الموقفين اللذين تجاذبا رأي الشعراء ونقاد الشعر إزاء الشعرية، موقف القائلين بدوران الأشياء على غير أسمائها وهو ما يتحقق بالتحويل الدلالي وبالتعمية، وموقف دورانها على أسمائها حيث بلاغة البيان والتبيين. أما موقعه فحدده لا على أساس الموقف الأول بل قريباً منه:

أنا لا أسمي كل شيء باسمه إلا قليلاً

قلَّما يسمي الأشياء بأسمائها أو لا يكادُ يُسميها، معنى ذلك أنه يلتزم المجاز الذي هو لغة الشعر دون غرق في التعمية وإغراق في التلبيس إلى الحد الذي يقطع حبل التلقي ويُلغي كل مرجعيّة لأن تسمية الأشياء بأسمائها ليست من شأن الخطاب الأدبي لكنّ إدارتها على غير أسمائها يتهددها السقوط في تعتيم ومجانية يلغيان جدوى الكتابة أصلاً.

وبالعوْد إلى الصورة التشبيهية والاستعارية ونظام الجملة ونمط اللغة في المجموعة يتأكّد هذا المنحى الجامع بين خطّي العدول والاعتدال، الواقع على حدّ فاصل بين التلميح والتصريح، المحقِّق لدرجة الغموض الواضح أو الوضوح الغامض.

وتمتد اللغة الواصفة إلى "طعم الليل" (ص31) حيث تقرأ قوله في الجِدّة والقدم، بناء على الدلالة التي ولّدها التناص مع عنوان رسالة ابن شهيد:

إن الجديدَ هو "التوابع والزوابع".

والهوى معنىً قديم

وحيث يتناول قصة يوسف فيعيد توزيع مفرداتها ويفتحها على جديد احتمالاتها ويباشر بالشعر قصَّاً على قص، فإذا:

–للسرد مأزقه (ص43)

–انظر مآل السرد (ص44)

–إنّا نريد من الحكاية روحها (ص45)

–السردُ يُنسي بعضه بعضاً

ونحن متيّمُون بما يدُوم (ص45)

وعلى هذا النحو اتخذ الشاعر من شعره مجالاً للتفكير في الشعر بما أضفى حيوية أخرى على نصه، وأكد نهج العدول المعتدل عنده، ترجمانُ حاله حسّ تشكيلي ووعي إبداعي استمد طاقتهما من الطاقة التي ولّدتها الجدل الخصب الحاكم علاقة الفن بالواقع، والذات بالموضوع، والفكر بالوجدان، والفرد بالجماعة، والفنان بالإنسان.

لم يعدل عبد القادر الحصني عن مألوف القول إلاّ بالقدر الذي لا يعطل رسالته ولا يخرجه من "منطق العرب الأصيل" على حدّ عبارة المتنبي وإشارته. وقد وجدنا في ذلك امتداداً لسنّة شعريّة شامية مثّلها البحتري قبل أن تشهد اكتمالها على أيدي الكوكبة الحلبية المتألفة من أبي الطيب وأبي فراس والصنوبري وكشاجم والرّفّاء وغيرهم في القرن الرابع، وكانت خصيصتها الأساسية الجمع بين فضيلتي إبداع الحضارة وإبداع البداوة، وبلوغ درجة المطبوع المصنوع أو المصنوع المطبوع التي تجسّدت في ما سمّيناه بـ "قصيدة الورد والشيخ" ونحن ندرس الظاهرة عند هؤلاء(7).

الإحالات:

(1)ينام في الأيقونة، عبد القادر الحصني، دار الكنوز الأدبية، بيروت 2000.

(2)انظر في الصدد: تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990 ص 218 (الفصل: منافرة الانسجام والاعتدال).

(3)العبارة لطرّاد الكبيسي من قوله يقدّم ديوان سعدي يوسف تحت عنوان "الشاعر الذي رأى" ط3 دار العودة، بيروت، 1988.

(4)نسبة إلى التفضئة ومخففها التفضية التي تداولها النقد العربي الحديث في مقابل spatialisation وهذا مصطلح راج عند الغربيين وهم يتناولون ما سموه بـ poésie spatiale (الشعر الفضائي) حيناً و poésie visuelle (الشعر البصري) حيناً –انظر محمد الماكري في "الشكل والخطاب"– بيروت/ الدار البيضاء 1991.

(5)الأيقون أو الأيقونة (إذا راعينا النطق الإنكليزي icon) والإيقون والإيقونة (إذا راعينا النطق الفرنسي icône) اصطنعه مصطلحاً سيميائياً شارل بيرس (Ch. Peirce) وهو يعني كل أثر متروك على شيء آخر بقصد أو بدون قصد كانعكاس وجه في صفحة ماء أو أثر قدم فوق رمل أو خريطة على ورقة... الخ.

(6)خصَصْنا هذا المبحث بأطروحة دكتورا دولة قيد الطبع تحت عنوان "الشعر على الشعر عند العرب إلى القرن الخامس الهجري" ووجدنا قرابة العُشُر من شعر أبي تمام في هذه "اللغة الواصفة".

(7)نفسه.

د.الطاهر الهمامي

□□

قراءات... قراءات... قراءات

ماذا
بعد أن صارت الحواس

كانت الحواسّ فوضى، ما تزال كذلك، أم صارت فوضى بعد أن باغتت أحلام مستغانمي اللعبة الكلامية بجملةٍ تقريريةٍ، أو وصفية، أو إضافية، أو ما شئت... فسنوات من البوح والنزوات كانت قميصاً سحرياً تلقيه الكاتبة على أعيننا فنرتد مبصرين أو هكذا هيئ لها... استدلّت على السراديب الخفية للكلمة، عرفت مكان الجرح ومواضع الجروح الأخرى فانهالت عليها وعلينا بسكّين اللّغة أيضاً. ووجدت مقولة الوطن مبعثرة فأقامت ابتهالاتها الرصينة تارة، والموغلة في الشفافية تارة أخرى على مذابحها ومذابحنا، ثم راق لها أن تشرّح مقولة الحب التي ما عرفنا ولن نعرف –وأخال أنها ما عرفت هي أيضاً– ماهيتها. وكانت سكينها صقيلة بلّورية الظاهر قاسية المضمون... وفوق مائدة جمعت فيها ما لذّ وطاب من جروح القلب والوطن وفلسفة الحب استبدّت بها الكلمة فوقفت تطلّ علينا تقلّب نبضاتنا على رمادٍ مستعر وتداعب أفكارنا بابتسامة طيّبة، وتنقّب عن مهازلنا بنظرة عين ثاقبة، حرّكت الوجع الدفين، وكانت سعيدة منتشية

بالخيبة إثر الخيبة، وعندما توقن أنها مسّت كلّ ما هو إنساني وجوهري في أعماقنا، تطلّ علينا من بين السطور لتقول لنا:

لقد ألِفت لعبة اللّغة فاستمعوا معي قليلاً...

تكبح حرائقنا بصمتٍ ثقيل هي التي اختارته، وتوقدها بلغةٍ أتقنت العبث إلى درجة العبث... لقد أرّخت ذاكرة للحب والوطن، في الوقت الذي أوهمتنا فيه أنها تروي ذاكرة الجسد... انتهت الرواية وفي ذاكرتنا –إن أبقت لنا ذاكرة– شيء عن خالد طوبال، شيء عن الجسور، شيء عن الحب، وكثير كثير عن قسنطينة، لكنها في فوضى الحواس أثارت الفوضى كسيل غبارٍ جارف حارق، فتشوهت ملامح خالد طوبال، ولم تكتف وقتها بتشويه يده اليسرى، كرهت الجسور فتحول كرهها إلينا بعدوى الفن الإبداعي بعد أن كنّا ندأب في البحث عنها في ذاكرة الجسد، كنت قارئة أنهي الصفحة الأخيرة فأشعر أنني بعيدة عن الحب بعداً لا يمكن أن تحيط به مسافة، أو أن تصفه لغة مهما كانت مغموسة في حبر العبث. أوهمت ذاكرتنا أنّ العشاق يموتون فقط من أجل الوطن، وأن من يملك حبيبة ينبغي أن يملك وطناً، لكن مستغانمي أشاعت اسمها في صفحات فوضى الحواس فأعادت إلى ذاكرتي كثيراً من الأوهام، لكن على جثّة الأحلام، وفيضاً من التساؤلات كان ينبغي أن تكفّ عن إثارتها؛ ليس لأن إجاباتها غدت واضحة، بل لأنها دخلت أسطورة المحال.

ضربٌ من الجنون أن تكتب عن رواية يعود تاريخها إلى التاسع عشر من كانون الأول سنة سبع وتسعين وتسعمئة وألف، ويعود تاريخ آخر كلمة فيها إلى جميع إشارات الاستفهام والتعجّب في سراديب الذاكرة، وربّما إلى أحجار القلاع الصلدة، وربما إلى جسور قسنطينة، ليست المرّة الأولى التي أقرأ فيها فوضى الحواس، لعلّي قرأتها بين سطور ذاكرة الجسد، أو في زمن آخر. عامان منذ أودعت ذاكرة الجسد فسحة ما في خزانة الكتب، وزمناً ما من عمر الذاكرة. ولحظات تفصلني عن فوضى الحواس، أخفيها وكأنّي أبعد عنّي تهمة ما، لم أتعمّد إمساك القلم، فقد سعدت عندما عادت مستغانمي امرأة عادية من غير دفترٍ وقلمٍ، لكن إغراءً علا صوته بعد أن أفرد البائع دفاتره أمام عينيها... (عندما).. وعندما هذه أعادت إلى ذاكرتي كثيراً من الأوهام وربما الأحلام... وتساءلت عندما يبرأ القارئ من لغة الكاتبة فما الذي يبقى من فوضى الحواس؟

قد نتفق أن العمل الإبداعي عموماً لغة، واللغة مرتبطة بدلالاتها، فإذا برأنا من اللغة نكون قد برأنا من جميع الدلالات التي قيلت لأجلها، ولماذا نبرأ ونحلم بأن نتماثل للشفاء؟

لغة مستغانمي مرهفة، ولم لا؟ أبو تمام شاعراً كانت لغته مرهفة، اللّغة فن وصنعة ونقيض للعفوية لأنها مستوى خطابي متميّز يختلف عن مستوى الحديث اليومي على سبيل المثال. لا ضير من ذلك، لكن السّمَة الرئيسة للغتها أنها تعبث بدلالة الكلمات، لا أقصد الدلالة اللغوية المباشرة بل تلك المغرقة في مجازيتها وشفافيتها، حتى عندما تقّلب الأوجاع متحدثة عن الاغتيالات والقهر، حتى عندما تصف اختراق رصاصةٍ لجبين عبد الحق، كيف يسدّد إليك القتلة الموت وجهاً لوجه وأنت تتحداهم ربّما بصمتك، لغة تحصد الموت حصداً لكنها لا تتخلّى عن شفافيتها، وهي شفافية مغرقة في الحزن، والحزن في فوضى الحواس لم يعد حزناً عادياً مستهلكاً، إنه يشبه السعادة التي رافقت بطلة الرواية وهي خارجة من المقبرة،

شفافية تمسّ اللغة مسّاً عنيفاً كونها بنية تعبيرية وتصويرية، ومن هنا أؤكد الحديث عن الدلالة. فالكلمات منتقاة بصنعةٍ وصلت إلى مستوى الحرفة.

يمكن القول: إن مستغانمي احترفت التلاعب باللغة:

(مع غارات الحزن الليلية، اغتالني عطر رجلٍ مات توّاً، تاركاً لي رائحة الوقت.. ومدينة جبلية يحلو لها أن تخيفك بجسور الاستفهام.. وأودية شاهقة الفجيعة. في كمائن المواعيد التي نصبتها لي الحياة، راح القدر عروة.. عروة، يفك بذلك البطء المتعمّد أزرار الوهم)[31].

وهذا التلاعب سمة عامة مغرقة في خصوصيتها في الوقت نفسه، يكفي أ ن تعيد إلى ذهن القارئ وربما إلى ذاكرته التساؤلات الكبيرة.

قد نقول: وما الذي كسبناه من التساؤلات الكبيرة؟

بإيجاز إننا إثر كلّ تساؤل نؤكد حضورنا وإنسانيتنا، وعلى الرغم من أن الشك والارتياب واضحان تماماً في تساؤلات الكاتبة، ولا يخلو هذا من سخرية لاذعة مبطّنة بجمالية اللغة إلاّ أنها تبقى تساؤلات مشروعة، فهي على الأقل لم تحاول قسرنا على تبنّي مقولاتها التي ما إن نصل إليها حتى تغرق لغتها في مأزق طريقة تقريرية بسيطة جداً، ولا أعني بالبساطة فراغاً ما في محتوى تلك المقولات. لكن مستغانمي تتخلى عن ذكائها وربما عن دهائها عندما تعرض لنا رؤيتها وتقويمها للمواضعات الأخلاقية والاجتماعية.

(تماماً، كتلك المعتقدات التي نتربّى عليها، ولا نجرؤ على التشكيك فيها... اللّذة كالألم. تجبرك على إعادة النظر في حياتك، على مراجعة قناعاتك السابقة، بل وقد تذهب بك حدّ سؤالٍ جنوني "ما جدوى حياتك بعدها؟"... إن جسداً لا رائحة له.. هو جسد أخرس.. أدري قبل هذا، أن بإمكان أيّة امرأة أن تغدو قدّيسة أو عاهرة في أيّة لحظة)[32].

والمشكلة أنّ مفهومات عديدة تتداخل في الرواية تداخلاً غريباً على مستوى الفكر. فالأنوثة والشهوة.. الرؤية الفردية والدين، وهذا التحيّز المريب للذكور والمحاولة الدؤوبة لإشهار أنوثتها وهذا الشّغف المريب أيضاً بفعل –أشتهي– ودلالاته واشتقاقاته المختلفة.. تنحو بلغتها أحياناً منحى الإباحية ولاسيّما في حديثها عن المومسات في الحمام، وعن تفصيلاتٍ انكبّت عليها بالنقد والسخرية وإبداء الاشمئزاز.

(العتمة.. أكتشف الآن إحدى نعم العتمة.. وأنا أتفرّج على أجساد مشوّهة الأنوثة، مترهلة البطون، متدلّية الصدور، وأفهم أن يكون الله، بحكمته تعالى، قد خلق العتمة –أيضاً– ليمنح كلّ مخلوقاته حقّ ممارسة الحبّ في الظلام، وإلاّ فمن من الرجال، مهما جمحت به الرغبة الجنسية.. أو حالته المتقدمة من السّكر، سيقدر على مضاجعة نساء على هذا الشكل في عزّ النهار.. وكأنّني أرفض أن أُحسَب على هذا الرهط من النساء...

كنت مشغولة بمقولةٍ لساشاغيري: ليس هناك من نساء غير شريفات.. وأخريات شريفات ثمّة فقط نساء غير شريفات.. وأخريات قبيحات)[33].

ماذا تفعل مستغانمي هنا سوى الحديث عن قوامها الرشيق والانحياز للرجال؟

---

[31] مستغانمي، أحلام –فوضى الحواس– ط8– دار الآداب– بيروت– 1999– ص371.

[32] انظر الصفحات –353-190-183-234-235.

[33] ص224.

ويتداخل هذا المنحى في روايتها مع مفهوم الزواج، حتى إنّ ممارسة الحب مع الزوج لها فلسفة غريبة تحاول إثباتها في أكثر من موضع، فبعد أن تفسّر شغف النساء بالذهاب إلى الحمّام العام لتربط بين الماء والجنس ربطاً أسطورياً تارةً وتاريخياً تارة أخرى، تقول عن النساء اللّواتي في الحمّام:

(كأنهن جئن هنا ليكنّ على موعدٍ مع أجسادهن لا غير؟ وأنهنّ يعتقدن أنّهن بعد كلّ حمّام يعدن إلى بيوتهن ملكات على عرش ليس سوى فراش الزوجية، عرش سيحملن تاجه لبضع لحظات -في العتمة- ويعدن بعدها لحياتهنّ العادية)[34].

وعندما نتساءل: ماذا فعلت هذه المرأة الاستثناء عن بقية نساء العالم بعد أن أنهت حمّامها تخبرنا قائلة:

(لن يكون زوجي هنا في الغد ليقاسمني ضجري، ولكوني عائدة من حمّام نسائي أشعل شهوتي، وبي رغبة في أن أهدي أنوثتي إلى رجل)[35]..

لم تفعل شيئاً استثنائياً سواء في النور أو العتمة، وبدت تحمل شغفاً عادت به من الحمّام يفوق شغف النساء الأخريات.

وكل الرجال في عرف مستغانمي هم الأشهى والأجمل ما عدا الزوج:

(النساء أيضاً كالشعوب، إذا هنّ أردن الحياة فلابدّ أن يستجيب القدر. حتى إن كان الذي يتحكّم في أقدارهن ضابط كبير، أو دكتاتور في هيأة زوج[36].

وكل هذه اللّعنة التي تقترن بصورة الزوج، هيئته، حضوره، مقدّمات تمهّد للخطيئة ووصف أدقّ تفصيلاتها[37] لكن باسم الحب.

وتود الكاتبة تقويم مفهوم الأنوثة في المجتمع، فتكرر سؤالاً يتداعى أمام أسوار ما يشبه النرجسية.

(تراها تظن جسدي أحدا أملاكها الخاصة؟ ألأنها أنجبتني، ومن حقّها إذن أن تستعرضه أيضاً على الناس، كأحد إنجازاتها، واجدة فيه عزاءً وتعويضاً عمّا آل إليه جسدها هي؟.. ساكبة عليه كميات هائلة من الماء. وكأنها تريد أن تطهّره من أنوثته. فهل الأنوثة نجاسة؟[38].

لا تليق بمستغانمي هذه النزعة التقريرية أو تلك التي تستبد بها عندما تستعرض رغباتها استعراضاً، لغتها في هذا السياق تتخذ مساراً إغوائياً لا يمتّ إلى حرفة الكلمة والصنعة الفنية بصلة:

(وبرغم ذلك، في الصّباح، لم أنج من جسدي. كنت أستيقظ، وتستيقظ رغبة داخلي. تلفني رائحة شهوتي فأبقى لحظات، مبعثرة تحت شرشف النوم النسائي الكسول[39].

واستمع إلى هذا البوح:

---

[34] ص232.
[35] ص336.
[36] ص253.
[37] انظر: ص362-364.
[38] ص232.
[39] ص142.

(رائحة –البحر– بعد ليلةٍ كاملةٍ من المدّ والجزر تزحف نحوي متوحشة، تستفزّ حواسي بشهية غامضة للحب[40]).

أما عندما يتلاشى حذر الإمساك بلغةٍ فائقة فإننا سنحظى بسطورٍ متلاحقة من هواجس امرأةٍ أقل من أمية، بل أقل من مترفة متبجحة.

(في البيت، وجدت فريدة جالسة أمام التلفزيون، وكأنها لم تقض حياتها أمامه... أشفقت عليها من غبائها... كنت أشعر برغبةٍ في أن أنقل إليها عدوى سعادتي، وشهّيتي للحياة. ولكنها كانت امرأة محدودة الأحلام، محدودة الذكاء. فوجدت في سذاجتها نعمتي[41]).

ما سبب هذا الارتطام المفاجئ في لغة مستغانمي، لعلها تكتب من منظور واحد موقنة تماماً أنّ الكاتبة هي المرأة المستثناة من الجهل والتخلف وفَقْدِ الأنوثة، وهكذا تتحول أجساد جميع النساء إلى تضاريس غير طبيعية وجسدها هي فقط إلى إنجاز، وتتحول مشاعرهن إلى جهلٍ وتخلف واستكانة بمن فيهن شخصية الأم، بينما تتحول كل حماقات بطلة الرواية وحتى أصغر تفاهات يومياتها إلى معجزة. حتى إن الخيانة الزوجية تغدو خطيئة لذيذة تعني الحياة، وهكذا ما عدنا نعرف الفروق الجوهرية بين الحب والجنس في فوضى الحواس، فجميع المفهومات غدت فوضى. ودائماً تأخذنا مفاضلات يمكن القول إنها سخيفة، فتجبر القارئ على خوض خصومة نسائية مملّة، محاولة إقناعنا بأفضليتها وترفّعها:

(كنّ نساء الضجر، والبيوت الفائقة الترتيب، والأطباق الفائقة التعقيد، والكلمات الكاذبة التهذيب، وغرف النوم الفاخرة البرودة، والأجساد التي تخفي تحت أثواب باهظة الثمن.. كل ما لم يشعله رجل.. وكنت أنثى الورق الأبيض والأسِرَّة غير المرتبة. منذ الصغر كنت فتاة نحيلة بأسئلة كبيرة. وكانت النساء حولي ممتلئات بأجوبة فضفاضة. وما زلن دجاجات، ينمن باكراً، يقفن كثيراً، ويقتتن بفتات الرجولة، وبقايا وجبات حب تقدّم لهنّ كيفما اتفق[42]).

وما دمنا في معرض رواية، في سياق نصٍّ إبداعي، لماذا تأخذنا هذه اللغة المكشوفة على نحوٍ مضجر من مجازية لغة سابقة ومعارض تصويرية مفرطة الأناقة ما يشبه الأنانية، ولماذا تقحم الذكورة والرجولة والأجساد المشتعلة إقحاماً إلى أن تصبح كل النساء دجاجات، وكل وجبات الحب تقدّم كيفما اتفق؟

لماذا تقزّم مستغانمي كل تجارب الأخريات، فقط لأنهن لا يستطعن التعبير عنها كتابةً، فقط لأنهن لم يسارعن إلى سرير رجلٍ آخر بحجّة الاشتهاء الذي رمزت إليه الكاتبة بالحب؟!

وماذا عن الحب في الرواية؟ امرأة ومجموعة رجال تتحول مسامير اللغة بينهم، أليست بطلة الرواية ممّن يفضلن قصص الحب الثلاثية، رجل في المنزل ألبسته عباءة الزوج –ودائماً للأشياء التي تنفر منها مستغانمي عباءة؟ ورجال في الذاكرة ورجل للحب، حب من الدرجة الممتازة أوصلها إلى الخطيئة، وهي الكلمة الوحيدة التي لم تلق عليها الكاتبة خيوط التأنق وشبكات التزييف، وهي في ثنايا مقولة الحب تؤكد مقولة أخرى تدور في فلك واحد هو الجنس:

---

(40) ص-142.
(41) ص152.
(42) ص124-125.

(يضرم الرغبة في ليلها ويرحل، للرغبة صهيل داخلي، خيول الشوق الوحشية، حبه حالة ضوئية في عتمة الحواس.. يوقظ رغباتها المستترة، يشعل كلّ شيء في داخلها ويمضي).

ولكي لا أجازف، يمكن القول: إن لغة مستغانمي لا تجيد التعامل مع الموجودات الواقعية المعيشة، مع شخصيات حقيقية، لكنها في الوقت نفسه بارعة في إسقاط سمات الشخصيات على كائناتها الحبرية. للغتها فلسفة مجردة ما إن تنطقها على لسان شخصية معيشة حتى يخبو تألقها، فالحب عندما يرتبط بكائنٍ من لحم ودم ينتهي في روايتها في السرير ولا شيء غير ذلك، لكنه عندما يتداخل مع مقولات الوطن والموت والتمرد.. يغدو حالة فائقة تجعلك تعيد النظر في ثوابت عديدة، ولعلّ ميزة الحب في الرواية تتأتّى من أنه مفهوم متوالد، ليس حدّاً منطقياً جافاً، ليس مصطلحاً ينتهي بكلمات. في فوضى الحواس كلّما قرأت ما تكتبه مستغانمي عن الحب من هذا المستوى تشعر أنك عاشق آخر؛ لأنها عندما تحاكي الأمثل الكامن في جوهر الإنساني تبدع بجرأة وتفرّد، وكأنها في كلّ مرة تتحدث عن عشاقٍ سكنوا منذ الأزل أعماقنا، يرون الأشياء رؤية مغايرة ومن هذا الاختلاف يتأتّى تميّزهم. فالرواية من هذا المنظور ليست نسخة عن علاقة بين شخصيات، ليست صلة وهمية بالأم والوطن.. بل صلة حقيقية جداً حدّ الإرهاق والقهر؛ لأن أشخاصها يترفون دائماً ويخوضون علاقاتٍ واعية صعبة، يؤرّخون ذاكرة للأشياء التي لا يتنبّه إليها الآخرون، ربما لكثرة مرورهم بها وتعاملهم معها.

ومستغانمي لا تطرق نوافذ الحب فقط، بل تشرّع شرفاته، توقد شمعة في سراديبه الغامضة حيناً والمعتمة حيناً آخر. يشعر المتلقي أنّ ثمة فلسفة يشدّه إليها أسلوب السّرد الذي لم يكن مباشراً بل مباغتاً إلى درجة الإدهاش غالباً. خيوط من القهر والجمال استطاعت الراوية أن تشدهما على نحوٍ متوازن، فها هنا جمال لكنه مندغم بالقهر، وثمّة توقّع دائم يبدو أحياناً أرقى من تعمّد المفاجأة، فالحدث متقن متكامل كأنه تم فعلاً وشهدنا تبعاته سلباً وإيجاباً. فوضى الحواس هي الوصف الأخير للحب، وهو من جهةٍ إرباك وريبة. يمكن القول: إنه الجذوة التي ظلّت مستعرة في الرواية، حتى عندما غدا رماداً استطاعت الكاتبة أن تقتبس منه دفئاً ما تشيعه بتقنية بالغة تحمل نبرة استكانة عالية أحياناً:

(نأتي الحبّ متأخرين قليلاً، متأخرين دوماً. نطرق قلباً بحذر كمن مسبقاً يعتذر، عن حبٍ يجيء ليمضي، بصيغ مغايرة، يعيد الحب نفسه، ببداياتٍ شاهقة الأحلام.. وانحداراتٍ مباغتة الألم. وعلينا أن نتعلّم كيف ننتظر أن يوصلنا سائق الحبّ الثمل إلى عناوين خيبتنا. حتماً.. نضج الحلم. ولكن الزمن هو الذي لم يستو بعد. فما جدوى أن يبلغ الحب رشداً سريعاً؟!)[43].

وهذه التقنية قد تتخذ سبلاً مباشرة مشبعة بأسلوب الاستظهار والتلقين:

(الأسئلة غالباً خدعة، أي كذبة مهذبة نستدرج بها الآخرين إلى كذبة أكبر.. السؤال خدعة ومباغتة للآخر في سرّه. وكالحرب إذن، تصبح فيها المفاجأة هي العنصر الحاسم[44]).

حاولت الكاتبة مراراً أن تنجو من هذه المباشرة اعتماداً على فلسفة الشك، إذ إنها تفجّر تساؤلات كبيرة عميقة، وعندما تتسع فسحة اللغة تتواتر هذه التساؤلات من غير رحمة، تلقي بها جميعاً في ذاكرة القارئ، ربّما من غير إجابات، وهذا أفضل ما تتسم به الرواية، شرّعت امتدادات السّؤال وضنّت بالجواب. فلقد وجد الفن

(43) ص199.
(44) ص16-17.

الكتابي ليسأل لا ليجيب، وربما ليسأل أكثر ممّا يجيب، فثمة هروبٌ عذبٌ كان يتوالى بتوالي السّطور، وهروب الكاتبة المفضّل كان الشك.. فمسامير الأرق تصادفك، بل تتعمد مصادفتك في جميع السّطور، تارة تسليم تام، وتارة تطرّف تام، وثمة حيرة وشك يطلاّن عليك فجأة من شرفات مفهومات متداخلة.

(عجيبة هي الحياة بمنطقها المعاكس. أنت تركض خلف الأشياء لاهثاً، فتهرب الأشياء منك. وما تكاد تجلس وتقنع نفسك بأنها لا تستحق كل هذا الركض، حتّى تأتيك هي لاهثة. وعندما لا تدري أيجب أن تدير لها ظهرك أم تفتح لها ذراعيك. وتتلقى هذه الهبة التي رمتها السّماء إليك والتي قد تكون فيها سعادتك.. أو هلاكك[45]).

واقرأ قولها: (أليست حياتنا في النهاية غلاً نتيجة مصادفات، وتفاصيل أصغر من أ ن نتوقعها على قدرٍ من الأهمية، بحيث تغيّر أقدارنا أو قناعاتنا[46]).

وعلى النقيض من (حتماً) و (قطعاً) اللتين أريد لهما أن تكونا هاجساً لامرأة مفتونة بـ (ربّما)[47] كنت أجد (لماذا) الهاجس الرئيس الذي يتقاطع مع مفهومات الحب والموت والقدر والفن الكتابي، (لماذا) هذه كانت عبئاً فكرياً ونفسياً ولغوياً، ربما أوجزت ما لم تستطع (حتماً وقطعاً وأبداً) إيصاله، ربما لأن (لماذا) كانت دائماً الأكثر ملامسة لأفكارنا وخيالاتنا في بحثنا عن ومضاتٍ نستشف منها شيئاً عن الآت:

(الحب كالموت. هما اللغزان الكبيران في هذا العالم. كلاهما مطابق للآخر في غموضه. في شراسته.. في مباغتته.. في عبثيته.. وفي أسئلته. نحن نأتي ونمضي دون أن نعرف لماذا أحببنا هذا الشخص دون آخر؟ ولماذا نموت اليوم دون يوم آخر؟ لماذا الآن؟ لماذا هنا؟ لماذا نحن دون غيرنا؟ ولهذا فإن الحبّ والموت يغذيان وحدهما كلّ الأدب العالمي. فخارج هذين الموضوعين، لا يوجد شيء يستحق الكتابة[48]).

إزاء كل هذه المساحات التي تضيئها (لماذا) باستفهامها المبهم المغامر نشعر بخيبة ونحن نقرأ جملاً مثل: (لأننا نفكر ونتصرف كل مرّة حسب ما نرتدي وحسب ما نخلع، فأنا الآن، أمر بهذا الحشد من الناس بتواطئ غامض... متنكرة في ثياب التقوى... يقترب منّي وتمتد يداه لترفع عن رأسي غطاءً نسيت أن أخلعه[49]).

وفي أي سياق ترد هذه العبارات؟ في سياق تخلع فيه بطلة الرواية ثياب التقوى ليبقى لها الإغراء أو الشهوة، كما تصرّح من غير تورية.. من غير لباس؟

إن لغة مستغانمي لا تجيد مسَّ الأشياء مباشرة، بل مسّها بمزاحٍ حبري فقط. كأن تقول لك:

(الحب ليس سوى الوقوع تحت صاعقة المباغتة)[50].

أكثر قبولاً لذائقة المتلقي من أن تصف لك تفصيلات قبلة وصفاً يعيد إلى ذاكرتك تلك الروايات التي كتبت للمراهقين. لا أقول هذا منطلقة من معيار ديني أخلاقي بل من منظورٍ لغوي محض، فالكاتبة بارعة في

(45) ص153.
(46) ص61.
(47) ص20.
(48) ص195.
(49) ص70-171-173.
(50) ص91.

فلسفة المفهومات تخدعها لغتها بمستويات متنوعة خصبة، لكنها عندما تقع في شرك الموصوف المباشر تهرب منها ظلال اللغة. ولعلّ اللّغة الأجمل هي التي تلمّح ولا تصرّح؛ لأننا في النهاية لسنا أمام عرضٍ سينمائي واضح، نحن نقرأ لغةً يقترن بها المجاز اقتراناً دائماً ولاسيّما في فن الكتابة الروائي، حتى العرض السينمائي، يغدو ذا وقعٍ مباشرٍ عندما يخبرنا بكلّ شيء. فمشكلة الرواية الجوهرية هي الارتطام المفاجئ، نكون مندغمين بمستوى لغوي فائق يحاكي ولا يفصّل، يلمّح ولا يصرّح، فنسقط مباشرة بفعلٍ لغوي محض إلى قاعٍ قاسيةٍ تصف كلّ شيء بإسهاب من طبق الطّمينة وطريقة صنعه إلى....

أؤكد هذا المنحى لأن الكاتبة نفسها تمتلك مفهوماً خاصاً باللّغة في مواضع عديدة:

(يحدث للّغة أن تكون أجمل منّا. بل نحن نتجمّل بالكلمات، نختارها كما نختار ثيابنا، حسب مزاجنا، ونوايانا. هنالك أيضاً، تلك الكلمات التي لا لون لها، ذات الشفافية الفاضحة. كامرأة خارجة توّاً من البحر، بثوب خفيف ملتصق بجسدها. إنها الأخطر حتماً، لأنها ملتصقة بنا، حدّ تقمّصنا)[51].

ما دامت اللغة أجمل منا، بل ينبغي في معرض الفن الكتابي أن تكون كذلك، وما دام ضرب من الكلمات ذا شفافية فاضحة، فلمَ التمادي في عرض الفضائح... فقط لكي تكون الصور الحسية والبدائل الموضوعية أجمل من اللغة؟ في هذا ضرب من التناقض.. ضرب آخر من تعمّد تعرية الكلمات، فقط لأن جانباً ما في الرواية يبحث عن الفضائح، بل يولع بها إلى حدٍّ فاضحٍ أيضاً، حتماً ليست هكذا لغة الأجمل، قطعاً ليست كذلك، ولاسيّما فيما يخصّ كاتبة تعشق –ربّما– وربما هذه تشف ولا تفصح، والأجدى بها ألاّ تخلص إلى مفهومٍ لا يغادر الجسد.

كيف لي قارئةً أن أقتنع بعد كلّ هذا الإرهاق والقهر، أقتنع فنياً على الأقل بعاشقة تنهي قصة حبّها قائلة:

(وأنا ما زلت لا أفهم، كيف أن جسده الذي لم يكن الأجمل... أصبح الأشهى إلى حدّ إرباك سكينتي، ومنعي لأيامٍ من الكتابة[52].

وهذا الإرباك سبّب فوضى الحواس، ومن ثم فإن الحبّ فوضى حواس:

(الحب ليس سوى ارتياب. فكيف لك أن تكون على يقين من إحساسٍ مبنيٍ أصلاً على فوضى الحواس، وعلى حالةٍ متبادلةٍ من سوءِ الفهم[53].

كيف لي أن أقتنع بعد كل ما قيل في الرواية، وكل ما أخذ سبيله إلى ذاكرتنا أن الأمر يتحول ببساطة متناهية إلى جسدٍ معشوقٍ، أليس ثمة ما هو أكثر عمقاً ليقال هنا تماماً؟ قطعاً يوجد.

كيف لي أن أقتنع بعد رواية احتلّت فيها قسنطينة كلّ مساحات الروح، مدينة عاقبتها الكاتبة بالنقد اللاذع عقوبة قاسية تشبه ما يعاقب به الآباء أبناءهم المذنبين صادرين عن حبٍ كبير. كيف لهذا الحب الكبير المجبول بالقهر والموت اليومي، ولهذه المدينة التي لكثرة الموت فيها ما عادت تعرف الحب أن تغدو ببساطة مشجباً تعلّق عليه جميع الخيبات والانكسارات:

---

(51) ص32.
(52) ص335.
(53) ص348.

(الآن، أترك عرش الحب خلفي، فالشرعية تناديني.. وقسنطينة تنتظرني. والحياة التي استغفلتها وخرجت عن قانونها، تعيدني إلى بيت الطاعة، متوجة ببريق الذكريات. أعود إلى قسنطينة متحاشية النظر إلى هذه المدينة. أحياناً يجب أن نفقد بصرنا، لنتعرف مدناً لم نعد لفرط رؤيتها نراها. هنا مدينة لا تعترف بالحب إلاّ في أغاني "الفرقاني" لا تغادر بيتها إلاّ لتذهب إلى المسجد، أو إلى مقهى، لا تفتح نافذة إلاّ لتطلّ على مئذنة.. وهل أكثر شقاءً من عاشق في قسنطينة؟[54].

كيف لقسنطينة أن يغدو فيها المسجد مذمّة، والمئذنة مذمّة، ثم أن نقارب بينهما لنضعهما في مصافّ المقهى؟ هذا إجحاف كبير سببه افتراض حبري أنها مدينة لا تعترف بالحب، وكان الأجدى أن نعرف أسباب عدم اعترافها، لِمَ قسنطينة كغيرها من المدن لا تعترف بالحب، أليست الكاتبة تكره الأسئلة الغبية:

(الناس؟ إنهم لا يطرحون عليك عادة إلاّ أسئلة غبية، يجبرونك على الرد عليها بأجوبةٍ غبيةٍ مثلها... يسألونك مثلاً ماذا تعمل؟ لا ماذا تريد أن تكون... ولذا تعودت أن أجيب عن هذه الأسئلة بالصمت.. فنحن عندما نصمت نجبر الآخرين على تدارك خطئهم[55].

هل أقول: ليت الكاتبة صمتت هنا، لعلّ قسنطينة وغيرها تتدارك خطأها؟

هذا المنحى يتشابك مع تناقضٍ آخر، فعلى الرغم من جميع الاتهامات المبطّنة التي طالت النساء في الرواية، فإننا نجد توقاً إلى حياتهن البسيطة، وإن كانت هذه الرغبة متعمدة لغوياً فقط لكي تخبرنا أنها لم تستطع ذلك لأنها المرأة الاستثناء، المرأة الكاتبة:

(كنت أريد أن أحتفي بعودتي إلى الحياة، وأعطي إشعاراً لمن حولي بذلك. أن أتقاسم معهم حياتهم العادية، بمشاغلها وتفاهتها اليومية، بأحاديثها وضجرها.. بأفراحها وحزنها، أن أعود أخيراً امرأة طبيعية بعائلةٍ وبيتٍ[56].

لكن الأنا المغرقة في التعالي عادت إلى برجها العاجي لتستكمل نغمةً بدأتها قبل صفحات:

(أتوقّع أن يلمحني. فوحدي أحمل في يدي دفتراً، في مكانٍ تأتيه النساء عادة محمّلات بالأرغفة والتمر للصّدَقة)[57].

مهلاً يا سيدتي، فالأرغفة والتمر والنساء جزء من ذاكرتك البعيدة، وقد تقت سابقاً إلى حياة طبيعية ولولا هذا الموروث البعيد لما صفعتنا (وحدي) هكذا غارقة في اعتدادٍ يغدو مَرَضيّاً. بل ثمّة أغراض واضحة لم تعد تحتمل الظن:

(وأنا لم أتقن يوماً فن هدر الوقت والجلوس إلى النساء. كنت سيّدة الحزن، وكن خادماتٍ لدى الفرح.. أفهم لماذا، كنت منذ الأزل، لا أجالس غير الرجال. فمع النساء، لم أكن أحرق سوى أعصابي[58].

ما هذا النزوع الغريب؟ ومَن هنّ خادمات الفرح في الرواية؟ زوجة السيد أحمد الذي كان يحرس امرأة قتلها الفراغ والضجر فراحت تتأمل جسراً عالياً ذهب ضحيته رجل لا ذنب له سوى أنه كان يقود سيارة زوجها

(54) ص231-232
(55). ص79.
(56) ص373.
(57) ص358.
(58) ص235.

الفارهة؟ الأم التي خلا وفاضها تماماً بعد سفر ناصر؟ أم مجموعة النساء الفارغات اللّواتي تتباهين بالحلي والثياب، أليست بطلة الرواية في جانبٍ ما واحدة منهنّ، ألم تكن طائرة تقلها من قسنطينة إلى منتجعها الصيفي؟ ألم تكن تعجب أحياناً بقوة زوجها المستمدة من بذلته العسكرية؟ ألم تكن مشدودة إلى منصبه بطريقة أو أخرى؟ أم تلهج بذكر الخادمة مراراً؟... مهلاً فما هكذا تعبّر المرأة عن مشكلات المرأة وعما تكنه، لا أقول ذلك لتهتفي بحياة النساء أو ترددي شعارات ممجوجة، فقط كان ينبغي لحياة هذه أن تراجع أخصائياً نفسيّاً، فنوازعها في الإعلاء من شأن الرجال والإزراء بالنساء ربما كانت تترافق مع إرهاصات مرضية حقّاً، وفي الوقت نفسه تقول:

(بي فضول نسائي لفهمه)[59].

ما بك يا سيدتي؟ كل عيوب النساء تصبح مأثرة عندما يتعلق الأمر ببطلة روايتك؟

أما لماذا مستغانمي وليست بطلة الرواية –حياة–؟

فلأنها كاتبة تقمصتها شخصية بطلتها بل جميع شخصيات روايتها تقمصاً فريداً.

(رجل من حبر وامرأة من ورق) وقد وصفت هذه العلاقة بالاستحالة والغرابة وهي منطقة ملتبسة تلك التي تتقاطع فيها الكتابة بالحياة أليست القائلة على لسان رجلها الغامض:

(نحن استهوتنا لعبة الكلمات. فرحنا نقسو على الحب إكراماً للأدب)[60].

أليست القائلة: (الأشياء الحميمة نكتبها ولا نقولها. فالكتابة اعتراف صامت)[61].

والقائلة: (لا حدود بين الكتابة والحياة)[62].

كيف لي أن أفصل بين الكتابة والحياة، وهي التي أهدتنا في كل كلمةٍ تبعات مزاجٍ حبري، وكانت تذكّر بين السطر والآخر أن بطلتها امرأة ورقية، كيف لي أن أفصل وهي تفجّر في ذاكرتنا كلّ دقيقة اعترافاً صامتاً اسمه الأشياء الحميمة، فكيف يجد القارئ المسافة الوهمية بين الكتابة والحياة، وهي التي باغتتنا بحقيقة ربما ندركها جميعاً –لا حدود بينهما– ولذلك يعدّ كل ما كتب عنه في الرواية قليلاً جداً مقارنة مع الشخصيات الأخرى، الحقيقة مرّة المذاق، عمرها بعمر القهر، لسانها مقطوع، وحقيبة سفرها مهيَّأة دائماً للرحيل، حقيقة تطأ قصص الحب الحبرية، تحذف فعل الاشتهاء من كل المعاجم، حقيقة يصعب البوح بها. ربما لهذا السبب كان ناصر شخصية تلامس الحقيقة وتقف بجرأة وحضور أخّاذ بين الكتابة والحياة، لتقول: هاهنا حدود لكنكم تتجاهلون وجودها دائماً. ربما كانت الحياة أكثر قوة من الكتابة، لكن الكتابة هي الأكثر خلوداً. إن رواية تنبش ذاكرتنا بشفافية وقسوة وتستثير أقلامنا حتماً هي تربة تحتضن كثيراً من الرصاص، وكثيراً من الحب و(ربما) ومضات من الحقيقة، بل قطعاً ومضات من الحقيقة.

د.سوسن لبابيدي

(59) ص28.
(60) ص61.
(61) ص161.
(62) ص61.

متابعات... متابعات... متابعات

الإسلام

والديمقراطية

يعتبر كل من جون إسبوزيتو وجون فول أستاذي التاريخ في جامعة جورج تاون بالولايات المتحدة الأمريكية، ورئيس ونائب مدير مركز التفاهم الإسلامي المسيحي على التوالي، من أبرز الباحثين الأميركيين أهمية وتأثيراً في حقل الدراسات الإسلاموجية الأميركية. فالأول هو رئيس تحرير موسوعة أكسفورد للعالم الإسلامي الحديث: واشتهر ببعض كتبه المهمة مثل "التهديد الإسلامي: واقع أم أسطورة" و"الإسلام الصراط المستقيم" و"الإسلام والعلمانية في الشرق الأوسط" ويطل على موضوعه من داخل اختصاص متمرس بتاريخ الأديان والعلاقات الدولية والتاريخ العام وعلم الاجتماع الثقافي والسياسي. في حين أن الثاني قد اشتهر باختصاصه بدراسة إشكالية العلاقة ما بين العالم الإسلامي والحداثة، وقدّم في هذا المجال عدة كتب من أبرزها "الإسلام: الاستمرارية والتغير في العالم الحديث" و"القرن الثامن عشر والتجديد والإصلاح في الإسلام". وتقوم إشكالية مؤلفهما المشترك الموسوم بـ "الإسلام والديمقراطية" على تحليل الوجوه المتعددة للعلاقة ما بين الإسلام والديمقراطية في إطار ما يحددانه من ارتباط جاذب ونابذ بين الانبعاث الديني والإسلامي وعملية الدمقرطة في العالم الإسلامي الحديث على حد تعبيرهما. إذ ينطلق الباحثان من أنه قد توافقت في مناطق كثيرة من العالم حركات الإحياء الديني مكانياً مع تشكيل أنظمة سياسية أكثر ديموقراطية، لا بل يريان أن هذه الحركات قد عززت أحياناً من عملية التشكيل هذه، بينما حصلت المواجهة بين هاتين الديناميتين في بعض المناطق الأخرى.

ما يميز الباحثين اللذين يختلفان عن باحثي أو كتاب ما يمكن تسميته بـ "تغطية الإسلام" في الولايات المتحدة الأميركية، بمحاولة توطيد الحوار ما بين العالمين الإسلامي والمسيحي (الغربي) هو تحررها العالي من تقاليد المدرسة الإسلامولوجية الغربية المشبعة بمسلّمات المركزية الغربية عن التناقض البنيوي ما بين الإسلام والحداثة، فهما لا يغوصان في إبراز أوجه التصادم ما بينهما فقط، بل ينشغلان بتفحص التفاعل ما بينهما أيضاً، وتضافر قضايا الديموقراطية والنهضة الإسلامية، والهوية الدينية والثقافية والأصالة والشرعية مع قضايا المشاركة السياسية والسلطة والمجتمع المدني. ويقدم الباحثان منظوراً جديداً لتلك التفاعلات الجاذبة والنابذة، حيث يريان أن التجارب الإسلامية لم تشكل في ذلك حالة منعزلة، إذ نشهد اليوم حركة عالمية من الدمقرطة والانبعاث الديني والأقوامي الإثني واللغوي والثقافي. وقد تحدى هذا الميل العالمي نحو نزع العلمانية في رأيهما كلاً من الافتراضات المسبقة للتحديث وعملية علمنة المجتمعات وغربنتها، التي طالما اعتبرتها الإسلامولوجيا الغربية مبادئ ارتقائية حتمية من أجل التطور. فالتطور البنيوي للدول في العالم

الإسلامي قد شمل ميادين عديدة، إلا أن العلاقة بين الإسلام والسياسة ظلت موضوعاً رئيسياً من أبرز موضوعاته في التحولات التي جرت في القرنين ونصف الماضيين، حيث ارتسمت خطوط التوتر ما بين حركات الإصلاح التحديثي وبين المؤسسات والأعراف القديمة القائمة في المجتمعات المسلمة ما قبل الحديثة.

يلاحظ الباحثان أنه مع بداية القرن العشرين قد بدأت بالظهور حركات جديدة تؤكد على الإسلام وإعادة تأصيله في الحياة، إلا أن هذه الحركات، مثل جماعة الإخوان المسلمين والجماعة الإسلامية في الباكستان، كانت مختلفة في البنية والأسلوب عن الحركات الإسلامية الأقدم، من ناحية أنها لم تستمد دعمها من العناصر المحافظة في المجتمع، بل إن أغلبية مؤيديها تلقوا تعليماً من النموذج الحديث، ويعملون في القطاعات الحديثة في مجتمعاتهم، ولم تكن تدعو على العودة لظروف ما قبل الحداثة، بل تدعو برامجها إلى تأسيس بنى قادرة على العمل بطريقة إسلامية حقيقية ضمن سياق الحداثة. ويذهب الباحثان إلى حد وضع تلك الحركات في فضاء تأسيس ما يسميانه بـ "حداثة إسلامية"، باتت هي الأسلوب السائد في الفكر الديني في أرجاء معظم العالم الإسلامي. إلا أن دور الإسلام في السياسة بدأ يتغير بأساليب هامة مختلفة مع حلول السبعينات، إذ لن تعد المجموعات الإسلامية تكتفي بكونها عنصر رد فعلي ضمن المجتمع السياسي بل برزت مصدراً للمبادرات الجديدة من أجل التطور والتغيير السياسي، في شروط توجه أعداد متزايدة نحو الإسلام كمنبع محتمل للإلهام في الأوقات الصعبة، ومن هنا اكتسبت هذه التنظيمات الجديدة شعبية خاصة بين الطلبة والمهنيين الشباب من الحائزين على تعليم حديث في بلدان مختلفة. ويضع الباحثان هذه التنظيمات في إطار حركة الانبعاث الإسلامي في العقود الأخيرة من القرن العشرين، ويميزانها بكونها عناصر فاعلة تبادر إلى الفعل بدلاً من أن يستجيب بردود أفعالها إلى مبادرات الآخرين، وتمثل بالتالي ظهور توجه أو بديل اجتماعي سياسي جدير بالثقة، كما تعكس الطموحات إلى مشاركة أكبر من العملية السياسية، وتريد من جهة أخرى أن تتوضح السمة الإسلامية المميزة لمجتمعاتها، ومن هنا توحد المنظمات الجديدة بين الاتجاهين الكبيرين السائدين في نهاية القرن العشرين: الانبعاث الديني والدمقرطة. وقد أثار ذلك بالنسبة للطموح المزدوج بين الدمقرطة والأسلمة، أسئلة تدور حول انسجام الديمقراطية مع الإسلام، ودور الحركات حديثة الطراز في التقدم السياسي للجماعات الإسلامية. ويبقى أهم قضيتين مطروحتين فيما يتعلق بالانبعاث الديني والتطور السياسي هما المصادر الديموقراطية المحتملة في التراث الإسلامي، وقدرة الحركات الإسلامية الجديدة على العمل بفاعلية لتلبية متطلبات كل من الأصالة الإسلامية والمشاركة الديموقراطية الشعبية.

يرى الباحثان أن نقطة البداية في هذا النقاش هو ما يتوفر في التراث الإسلامي من مصادر إيديولوجية ومفاهيمية لبرامج الدمقرطة المطروحة، فالإسلام حاله في ذلك حال جميع المناهج العالمية أو التراثات الدينية العظمى يتضمن طيفاً واسعاً من الرموز والمفاهيم الداعمة للهرمية السلطوية، وأخرى تشكل أساساً للحرية والمساواة. ويكاد الكتاب أن يتكشف كله تبعاً لهذا المنظور في تشخيص تنوع التجارب وتحليلها في العالم الإسلامي، فتتركز الفصول الثمانية للكتاب على ما يمكن تسميته بمدخلين هما مدخل التحليل المجمل للإسلام والديموقراطية في التراث والمحيط العالمي، والعلاقة ما بين الدولة والمعارضة في التاريخ الإسلامي، ويشمل ذلك فصلين منه، في حين تتركز الفصول الستة الأخرى على ما يمكن تسميته بمدخل دراسة الحالة، ولكن بمقاربة مركبة تمزج ما بين تواريخ الأفكار والسياسة والاجتماع والعلاقات الدولية. وتتمحور هذه

الحالات على تجربة الإسلام الثوري في السلطة في إيران، وعلى إشكالية

العلاقة ما بين الإمام المهدي والجيش في السودان وبروز الحركة الإسلامية الحديثة فيه، بعد تجربةٍ في المشاركة في السلطة والانشقاق عنها، ثم الاستيلاء عليها وطرح مشروع راديكالي عمومي للعالم الإسلامي، وعلى الوجوه المتعددة لجمهورية إسلامية واحدة في الباكستان التي تشكلت عقب انفصالها عن الهند على أساس أنها جمهورية إسلامية واحدة، وعلى خصوصية التجربة الإسلامية الجزائرية وعلاقتها بما يسميه الباحثان بـ "الديموقراطية المقموعة"، ثم ينتهيان إلى دراسة تعقيدات الصراع في مصر ما بين الإسلام الشعبي والإسلام الحكومي (الرسمي) والإسلام المتطرف. ويرد الباحثان تنوع التجارب الحركية الإسلامية إلى ثلاثة أنواع الأول هو النوع الجذري الذي صعد إلى السلطة عبر ثورةٍ شعبية أو انقلاب في كل من إيران والسودان إذ أدت المعارضة(الثورية) الإسلامية هنا إلى إنشاء أنظمة سياسية جديدة، وأما النوع الثاني فهو نوع المشاركة في النظام السياسي القائم، والمساعدة على صياغته في إطار حكومي يعترف شرعياً بالحركات الإسلامية الجديدة حتى عندما تكون في المعارضة مثل تجربة الجماعة الإسلامية في باكستان وحركة الشباب الإسلامي في ماليزيا. اللتين يفحصهما الباحثان بالتفصيل، في حين يتمثل النوع الثالث في الحركات الإسلامية الجديدة غير المشروعة، التي تعكس تحركات مستمرة من المعارضة ضد النظام السياسي القائم، حيث هناك بلدان كثيرة تحظر وتقمع الحركات الداعية إلى انبعاث إسلامي عنيف.

تعكس هذه الأنواع الثلاثة من التجارب للباحثين، التنوع الكبير في العالم الإسلامي (السيطرة الثورية الشعبية أو الانقلابية على الثورة، المشاركة في النظام، الوضعية غير الشرعية)، ومن هنا يقدم هذا الطيف الواسع من التجارب نظرة مفيدة في فهم العلاقات المعقدة بين الإسلام والديموقراطية في العالم المعاصر، ويرد الباحثان هنا على وجهة النظر المبسطة إلى الحركات الإسلامية باعتبارها حركات رفضية أو حركات معارضة ثورية، ويريان أن من المهم أن نرى كيف تعمل أجزاء من نظام متنافر داخلياً. ولا ريب أن الباحثين يخصصان استنتاجاتهما حول مستقبل الديموقراطية في العالم الإسلامي، ويقدمان في هذا المجال وجهة نظر تحليلية مهمة تلاحظ هيمنة الخطاب الديموقراطي، لكن مع اختلافات ومشكلات، تعود أساساً إلى أن الديموقراطية مفهوم خلافي، وهذا بالنسبة للباحثين حقيقة كثيراً ما يتم غض النظر عنها، إن الباحثين لا ينطلقان من المعيارية الصلبة الغربية للديموقراطية بل من فهم منفتح لها، يرى أن مصطلحها يحتمل تفسيرات وتطبيقات مختلفة، فخلافاً للافتراضات المسبقة أو لما يعتقده البعض، تكشف التجربة الديموقراطية الغربية عن فسيفساء مختلفة لا عن نموذج موحد.

يخرج الباحثان من ضرورة قبول الطبيعة الخلافية للديموقراطية وديناميات تطورها وتنوعاتها، إلى أن عملية الدمقرطة لا تقتضي ببساطة تبني الديموقراطية الغربية. بل تكييفاً للصيغ الديموقراطية. فإلى جانب أنواع الإسلام الراديكالي وممارسته أشكالاً متعددة من إرهاب المدن هناك صورة واضحة للنشطاء والتنظيمات الإسلامية التي أصبحت فاعلاً سياسياً واجتماعياً سائداً، بحيث تشكل جزءاً من ثورة هادئة تعتمد العمل في المجتمع المدني، وبإنشاء منظماتها الاجتماعية والسياسية الخاصة، وعقد التحالفات مع الأحزاب السياسية والاتحادات الأخرى، والمشاركة في الاتحادات المهنية. وكما هو الأمر في كل بحثٍ عميق يطرح أسئلة أكثر مما يتغنى بالأجوبة فإن الباحثين ينتهيان في ضوء الحالات المدروسة في كتابهما، إلى أن الوضع التاريخي لحاضرنا لا يمكن فهمه بمصطلحات ذات جوهر أحادي بسيط، بل يجب فهمه بوصفه حقيقة معقدة متعددة

الوجوه، نرى فيها التناقض والتكامل.

□□

بهيجة مصري إدلبي

قراءات... قراءات... قراءات

نور الدين الهاشمي

والدوران في قاع الزمن

الأدب الساخر بمختلف أساليبه الشعرية والنثرية، أداة تعبير عن أزمات اجتماعية واقتصادية وسياسية يصعب الإفصاح عنها مباشرة ودون مواربة ما، مما يضطر الكاتب الحاذق المحاصر بالرقابة إلى استخدام السخرية كتلميح مُغلف بالرموز والمفارقات التي من الممكن أن تُضحك وتبكي في الوقت نفسه.

وقد نجح عدد من الشعراء والأدباء في هذا اللون الأدبي، حيث لعبوا دوراً في نقد سلبيات المجتمع، وفضح الأساليب الملتوية، والكشف عن واقع مثقل بالزيف، وانتشار اللصوص والمرتشين والمتسلطين والمتمكنين والمتمسكين بمقادير أمور الناس دون وجه حق.

هذا اللون من الأدب يجد في الأزمات منهل مواده التي تدفعه إلى التعبير عن حرارة الأزمات ومفرزاتها، فيلجأ إلى الرمز الذي يُشير ويلمح دون أن يُفصح أو يصرح بقصد التعبير عن هموم جمعيةٍ جماعية، فأصبح لهذا الفن رواده، وأخذ مساحة في المجلات والدوريات الأدبية، وبدأ الباحثون والنقاد يوثقون هذا الأدب، ويعملون على جمعه وتحقيقه وتبويبه فصدرت عدة كتب تؤسس لهذا الفن وترصده.

وإن كان الشعر صاحب الحظ الأوفر في هذا الفن الذي أسس له فن النقائض الشعرية، ومطارحات الشعراء الساخرة، والنقد الاجتماعي والسياسي للعصر العباسي وعصور الدول المتتابعة، كما وجد في الحروب والأزمات واحتلال الأجنبي فرصة للترميز والنقد، فإن النثر كان حظه ضعيفاً في هذا اللون، حتى الحرب الكونية الثانية حيث بدأت السخرية تلعب دورها في أدب المقالات الساخرة، والمسرحيات الناقدة، والقصص حتى أصبح لها في العصر الحديث رواد معروفون في هذا المجال مثل [محمد الماغوط، حسيب كيالي، خطيب بدلة، وليد معماري، نجم الدين السمان، عبد الغني العطري] وغيرهم من الأدباء الساخرين الذين وجدوا في القص السّاخر ملاذاً للتنفيس عن كرب الداخل النفسي، والخارج الاجتماعي.

من هذا المنطلق يحاول القاص [نور الدين الهاشمي] بعد ثراء تجربته مع الفنان [ياسر العظمة] في مسلسل مرايا الذي قدّم من خلاله عشرات الأفكار واللوحات الساخرة القائمة على المفارقة وتكثيفها ضمن الشروط الفنية الداعمة لمثل هذه اللوحات الانتقادية الساخرة، بعد هذه التجربة يدخل الهاشمي عالم القصة

القصيرة من خلال مجموعته القصصية [الدوران في قاع الزمن] الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب عام 2001 بعد مجموعتيه السابقتين [نداء في ليل المدينة وقصة انتحار معلن] وقد ضمت مجموعة [الدوران] قصصاً ساخرة تقوم على المفارقات التي تلامس الواقع مساً مباشراً من خلال شخصيات مفترضة مسيسة ومقولبة اسماً وشكلاً لتلعب دوراً مرموزاً داخل سياق القص الكاشف عن تلك السلبيات التي يفرزها الموقف، والتي هي في الواقع سلبيات الحياة، ومفرزات العلاقات الاجتماعية السائدة.

ففي قصة [حين أشرقت الشمس] مقولات تُنبكت الواقع من خلال الرمز المكثف معتمداً على العلاقة التبادلية القائمة بين الفعلين [قال قالت] اللذين ما تكررا أربع عشرة مرة إلا ليسهما في الكشف عن الواقع... الأزمة، وتداعيات الأمل المرتجى في مضامين فعل القول، وذلك على مدار التماهي بينه وبين الواقع الممارس على مساحة الحياة، لتأتي الشمس في مقولتها الأخيرة، لتوجز الواقع والمؤمل:

"قال المرابي: اقترب اليوم الذي سأحطم فيه عنق مديني.

قالت الحامل: اقترب اليوم الذي سأرى فيه وليدي.

قال الشاب: اقترب اليوم الذي سآخذ فيه مفتاح البيت.

قالت الأم: لا تنسى أبداً يا بنيّ أنك كنت قطعة من لحمي.

قال العاشق: ستكون أجمل الأيام إذا لمحت وجه من أحب.

قال الجائع: ستكون أطول الأيام إذا بقيت دون طعام.

قالت شجيرة الياسمين: لقد أبدعت نجوماً بيضاء فهل سيراها العاشقون المتعبون.

قال الكاتب: قالوا ما شاؤوا، فهل سأقول اليوم ما أشاء.

قال الشمس: ضيائي يغمر الكون، متى تخرجون من الكهوف وتطردون حراس الظلام؟

وقالت: إن لم تفعلوا فسأشرق يوماً على أطلال مدن لا تعبرها سوى الرياح" ص:5.

إنّ النص يرتقي بمعمار السخرية اللاذعة إلى حالة فكرية مرموزة حملت العلاقة التبادلية من بنية الفعلين [قال، قالت] بمحور ارتكازها الذي امتد على نسقين مهمين في النص وهما الفعل [اقترب] والاسم [اليوم- ثم تطور ليصبح الأيام] وذلك لربط العلاقة التبادلية ببنية وحدة الحدث بهدف رسم دلالات المعرفة بين النص كأداة يحمل في مضمون أفكاره المعمقة مسحة السخرية المرمزة التي تشير إلى مشاعر مختلفة فيها [المرابي، الحامل، الشاب، الأم، الجائع، الكاتب] وجميعها أنساق تشير إلى مشاعر لشرائح اجتماعية مختلفة، وقد حملت كل شريحة دلالتها الرمزية التي تناقضت بوظائفها ومكانتها الاجتماعية، وتطلعات كل من هذه الشخصيات المتناقضة، وهي تعيش خبرة مأساة الحياة حسب ما يمليه الهوى الخاص، وقد تماهت هذه الشخصيات سلباً مع خبرة السعادة، ولذلك جاءت الشمس تحمل الإنذار الأخير: "إن لم تفعلوا فسأشرق يوماً على أطلال مدن لا تعبرها غير الرياح"ص:6.

وفي قصة [القصص الجميلة] مفارقة لا تخلو من موقف من الإبداع والمبدع، حيث يهلّ ملك الموت ليقبض روح كاتب قصته، فيرجوه أن يُمهله حتى الصباح، لأنه يريد أن يكمل قصته، فيدير ملك الموت للكاتب ظهره ويتوارى في الظلام.

وعند بزوغ الفجر يتسلل ملاك الموت إلى غرفة المبدع، الذي ما إن يراه حتى يُصرح بأنه جاهز للموت فقد انتهت القصة، لكن ملاك الموت:

"كانت عيونه عالقة بقصتي، وخيّل إليّ أنهما تتوهجان، كما لمحت طيف ابتسامة ترفّ على ثغره مغامراً فيها بكل سمعته، توقف عن القراءة، وسمعته يقول لي وهو يغادر: لن أعود إليك أبداً..

ما دمت تكتب قصصاً جميلة" ص:8.

فعلى الرغم من أنّ القصة لم تقدم السخرية بكامل أبعادها، فإنها قدّمت عنصري التجديد والإدهاش، التجديد في البنية الفنية لقصة تطرح موضوعاً متميّزاً، والإدهاش فيما آلت إليه نهاية القصة، وهذا ما حقق المعادلة التي أقامها القاص بين الموت والإبداع مرمزاً إلى أنه يكتب إبداعاً جميلاً لا يموت.

وفي قصة [تكنولوجيا] يضعنا القاص أمام قصة سياسية ساخرة بحضور بارز وملفت للنظر، حيثُ يقدم الملك [مسمار التابوت] هدية إلى شعبه تنقله من عصر الكهف والديجور، إلى عصر الحضارة والنور.

"لقد طُفْت وجُلْت في بلاد العم جورج وأخيه العم سام، وأقسم لكم –وقسمي لا يُقدر بثمن كما تعلمون– بأنني لم أذهب للهو والراحة والبسط والسياحة، فأموال رعيتي مصونة، وبخزائني مكنونة، بل كان ذهابي وتجشمي للمخاطر والأهوال من أجل تقدّمكم وسروركم في جميع الأحوال، فأحضرت لكم آخر ما توصّل إليه الغرب الكافر لنفع البلاد وإسعاد العباد...

هو آخر موديل لكرسي الإعدام، إنه النموذج الأرقى أيها الحمقى لخطف الأعمار في ثوانٍ قصار.

نخس البصاصون المنتشرون مؤخرات أفراد الرعية الذاهلين، فانفجرت الحناجر بالهتاف: عاش الكرسي الكهربائي.. عاش.. عاش تسقط وسائل الإعلام الرجعية: تسقط.. تسقط.. تسقط يسقط الإعدام بالخازوق، والفأس، والسيف، والسم، والخنق والشنق.. يسقط.. يسقط.. يسقط.. يسقط.." ص:10

وتأتي المفارقة التي تصدم الملك وتذهله بعد أن قرر تجريب الكرسي الكهربائي، على مجرد إنسان قيل إنه يشبه شخصاً لئيماً شاهده الملك يبصق عليه في المنام، فتكون المفارقة.. المفاجأة أنَّ كرسي الإعدام لا يعمل، ولسبب بسيط جداً هو أنه لا يوجد في المملكة كهرباء: "ومن أجل إسعاد الجماهير، أومأ الملك، وسرعان ما ألقى الحراس إنساناً قيل إنه يشبه شخصاً لئيماً شاهده الملك يبصق عليه في المنام.

وضع الباصق المشبوه على الكرسي، وكانت أمنيته الأخيرة أن يعتذر للملك عن بصاق شبيهه بالمنام، ولكن الملك ردّ عليه رداً مُفحماً ألهب الجماهير بالتصفيق حيث قال: "اللي بيبصق ما بيلحس" ثم أوثق بالسيور الحديدية، وشدّ وربط وكمم وأصبح جاهزاً للبصق، ولكن الأمر طال، ونفذ صبر الجميع، فصرخ الملك مسمار: ما بكم، هيا أسرعوا بإزهاق روح هذا المارق الفاسق، اقترب كبير الجلادين متردداً، وهمس بخوف في أذن الملك: كرسي الإعدام لن يعمل يا مولاي.

–لماذا يا مخرب... يا متآمر؟

–لا يوجد كهرباء في مملكتك يا مولاي!!" ص: 12.

وهنا تبدأ مشكلة الملك الذي ما إن أقبل الليل حتى جمع ولاة العهد ومستشاريه وحكماءه من أجل أن يزفّ لهم الحل المناسب لهذه المشكلة: "لقد جمعتكم لأزف لكم يا أبناء شعبي الحبيب بشرى عثوري على حلٍ رائع قدح في زناد فكري، ويُنهي مشكلة الكرسي الكهربائي الذي دفعت البلاد ثمناً باهظاً له، ولن يضيع بإذن

الله فلس واحد أُنفق على استيراد هذه التكنولوجيا المتطورة، لقد قررت ما يلي:

أولاً: يُستبدل كرسي العرش القديم بهذا الكرسي الذي بهرني وسحرني بشكله ومهابته.

ثانياً: تبقى وسائل الإعدام القديمة: شنق، خنق، حرق، خازوق، قطع حتى إشعار آخر.

ثالثاً: يُمنع منعاً باتاً، إدخال الكهرباء إلى مملكتي من أجل دواعي الأمن والاستقرار." ص:13.

إنّ القصة وما يمكن أن تشير إليه من خلفية سياسية تعمق أنماط السخرية المتمركزة على مفارقات الجوانب المظلمة في الحياة، من أجل أن تنتهي إلى شكل من أشكال النقد القائمة أركانه على الرموز والإشارات والدلالات التي حملها النص الذي بقي مفتوحاً في خاتمة القصة: "لم يكد الملك يلفظ كلمة تابوت حتى تشققت الحناجر بالهتاف (عاش كرسي العرش الجديد، عاش، عاش، عاش) (عاشت التكنولوجيا.. عاشت... عاشت... عاشت" ص: 14.

وهذا من طبيعة شغل القاص على مثل هذا القص القائم على المفارقة –الأزمة– التي تشكل مرتكزه الأهم في بناء قصة ساخرة من جنس الكوميديا السوداء التي تتماهى مع طبيعة مثل هؤلاء الأشخاص المختارين بدقة لأنها تمثل نوعاً من الأنظمة السياسية، وهذا ما فسح مجالاً آخر للتماهي بين الإبداعي الساخر، والسياسي المتسلط، والاجتماعي المقلوب على أمره والمهزوز من الداخل.

مثل هذا التماهي نراه في شخصية المحامي [صفوان أبو عصعوص] في قصة [صورة بتمسح صورة] فهذا المحامي المهزوز من الداخل، يخلو من معركة انتخابية، يأتي اسمه فسيحاً في ذيل قائمة الراسبين، معتقداً أن صوره التي ملأت جدران البلدة، وأعمدة الهاتف والكهرباء، وأبواب الدور والمحلات وهي تحرض الناس على أن ينتخبوا "المحامي القدير صفوان أبو عصعوص، من أجلكم مخصوص، عدو اللصوص صفوان أبو عصعوص" أنّ هذه الدعاية، ستفتح له أبواب النجاح، وسوف يتزاحم الناس والمراجعون على مكتبه، بيد أنّ المفارقة جاءت عكس ما كان يتمنى، حيث تحولت الصور إلى كابوس أقض مضجعه، بعد أن شوّهها الناس بأشكال مختلفة، ففي إحدى الصور حوّلوه إلى قرصان بعين واحدة وفوق رأسه قبعة رُسم عليها جمجمة وعظمتان، وفي أخرى أضافوا إلى رأسه قرنين طويلين، وعلى صورة أخرى كتبوا: لا تحتار هذا أكبر حمار، وعلى أخرى كتبوا: صفوان شيخ العميان.

وينجح القاص في تصوير معاناة الرجل في إزالة صوره المشوّهة، ويضعه في مواقف مضحكة ومخجلة بذات الوقت، مما يجعله ينصاع لأوامر [أبو ضباب] الذي يعمل على إلصاق الصور وإزالتها، ويوافق على طلباته جميعها، لتأتي المفارقة الأخرى التي تكمن في الطريقة التي سيتبعها أبو ضباب لنزع الصور: "عاد أخيراً يجرجر أذيال الهزيمة إلى مكتب أبي ضباب، وقف منكس الرأس طائش الصواب:

–سأدفع لك المال.

–وأنا سأزيلك من المدينة في الحال.

–أخبرني.. كيف.. أرجوك.

–الأمر بسيط. يا منذر.. يا سعيد.. يا وليد..

هنا برز ثلاثة غلمان. الأول يحمل سلّماً، والثاني سطل غراء وفرشاة والثالث رزمة صور لحفاضات أطفال.

ألقى أبو ضباب أوامره الصارمة:

-انطلقوا في الحال، وجوبوا شوارع وساحات المدينـة (ماشـي الحـال) وألصقوا صور الحفاضات فوق صور الأستاذ:

-وهل ستختفي صوري تماماً؟

-بالتأكيد... صورة بتمسح صورة" ص: 20.

من الواضح أنّ المفارقات تشكل المرتكز الأساس في هذه القصة التي حملت مفارقات عدة، كان من أبرزها:

1-رسوب صفوان أبو عصعوص في الانتخابات.

2-المال الذي خسره، والذي يقابله شماتة زوجته: "روح دهّن هالبيت المشحور المتشح بالميه وبلالك مسخرة هالانتخابات" ص: 16.

3-ضياع أمله في أنّ الانتخابات ستؤمن له مورد رزق جديد؟ فالذي حدث أن الزبائن بدأت تسحب توكيلاتهم في مكتبه "فوجئ بأحد زبائنه القدامى يدخل عابساً، استقبله بحرارة.

-أهلاً وسهلاً... تفضل

لم يجلس الزبون، بل بقي واجماً ينظر باستخفاف وقح إلى صفوان، قلّب صفوان أوراق مفكرته، ورسم ابتسامة لطيفة.

-جلسة المحاكمة في العاشر من الشهر القادم.

-أعرف ذلك

-لماذا جئت إذن؟.

-أريد سحب التوكيل منك.

-لماذا؟

-لأسباب خاصة

-أريد أن أعرفها، أنا محاميك، هل نسيت؟

-لا أستطيع الاستمرار في توكيلك، لقد أصبحت سخرية على كل لسان.

-أنا..!!

-يكفي أن ننظر إلى صورك على الجدران" ص: 16.

4-الأسلوب الذي اتّبعه أبو ضباب في إزالة الصور والقائم على منطق صورة بتمسح صورة، وهذه المفارقة المعتمدة على أسلوب نزع الصور تشكل مرتكز القصة، وهو اتجاه جديد في أسلوب الهاشمي عندما يكتب قصصاً ساخرة تقدّم نوعاً من الكوميديا السوداء، التي بقدر ما تضحكك من الممكن أن تستدر من عينيك دمعة مؤلمة، وتجعل القارئ بذات الوقت يمعن التفكر.

هذه الكوميديا نراها أيضاً في قصة [الكرسي البرّام للمدير العام]

هذا الكرسي الخارج مطروداً من غرفة هرم المديرية ليتصدر مخزن مخلفاتها الصالحة وغير الصالحة، والتي تتنافس المخلّفات فيه من أجل انتخاب زعيم للمخزن، وهنا تبدأ المفارقات، حيث يعرض كل مرجى، في هذا المخزن تاريخ أمجاده، فالخزانة مستودع التقارير السرية عن الموظفين جميعهم، لا يمتلك مفتاحها غير أمين سر الدائرة، وتقرير واحد يتسرب من بطنها يكون كافياً لأن يرسل صاحبه إلى

الوزارة، أو السجن، وربما إلى حبل المشنقة.

والصّينية الصدئة هي التي قدّمت المشروبات لأكابر القوم ومنهم:

وزيران وسفير.

والطاولة الفخمة كانت طاولة المحاسب الأكبر، ورأت من النقود ما لم يره أحد، وكم كانت تستمتع بـ "الدفش والضغط، وتنتشي بصراخ المحاسب الأكبر وهو يصرخ بالجموع الغفيرة: ابتعدوا يا موظفون.. يا مفلسون.. يا غجر" ص: 24.

ومكبر الصوت، بقي أحد عشر عاماً على باب المديرية يصرح بأفخم الخطابات، وأعذب الألحان، وقد فخمت خمسة مدراء، ووزير وأربعة مطربين بينهم مطرب [فرانكو أراب].

أمام هذه المواقف والدعايات الانتخابية، ينتصب الكرسي البرام على قاعدته، ويدور ثلاث دورات إلى اليمين ومثلها إلى اليسار ويعلن بيان انتخابه: "لقد كان لي شرف استقبال ووداع سبع مؤخرات لمدراء عامين تفاوت زمن جثومهم فوقي، ولكني أذكر تماماً، أنهم كانوا يبدأون بعجيزة نحيلة عجفاء، وسرعان ما تمتلئ شحماً ولحماً، فتفيض بجوانبها الثلاث" ص: 25.

وتنتهي القصة بالمفارقة الأهم حيث "فجأة فتح باب المستودع على مصراعيه، واقتحم المكان عدة حمالين، أخذوا ينقلون مهملات المستودع إلى شاحنة تربض أمام مدخل المديرية.

بيعت أغراض المستودع، أو أُهديت، وتوزّعتها البلاد، أما الكرسي البرّام فقد كان من نصيب مسؤول عن دورة مياه عامة، يجلس عليه بفخر، ويستقبل أصحاب الحاجات الضرورية" ص 26.

هذه المفارقة الساخرة في رحلة الكرسي البرّام من سبعة مؤخرات مديرين عامين، إلى مؤخرة مسؤول عن دورة مياه عامة، وبما تفرزه من مضامين سياسية ووظيفية، تشكل معمار الحدث في هذه القصة، التي حرّكت الجمادات وأنسنتها لتقدّم كل قطعة من قطع محتويات المستودع عن دورها الوظيفي، الذي هو بالأساس دور الموظفين أنفسهم، لتفضح بشكل أو بآخر دور الممارسات الوظيفية السلبية التي مارسها الموظفون المرتبطون بهذه الجمادات، ومثل هذا التوظيف الأنسني يحمل بالإضافة إلى مفرزاته الرمزية ملامح شغل قصصي واعٍ ينقل القص من إطار السرد الذي ينهض على حالات مفروضة على

النص من خارجه، إلى حالات مفترضة من داخل النص، وهي تنبض بالحركة القادرة على تحريك دور شخصيات القصة وتفعيله من الداخل حتى إن كانت من الجمادات.

وفي مثل هذا الشغل نقلة فنية في أساليب القص الذي ينهض معماره على أنساق مثل هذه الكوميديا السوداء التي تشتغل على المفارقة الحدث.. فالإدهاش.

ويرتقي مثل هذا الشغل الفني المتقن في قصة [الشتيمة] فبينما كان السلطان [مسمار التابوت] يخطب في التلفاز وعلى البث المباشر خطبته اليومية المعتادة، وبينما "كان في أوج انفعاله الثوري اندفعت بعوضة

لئيمة وغرزت خرطومها في قفاه، فوثب وصرخ، ولطم رقبته وأطلق شتيمة بذيئة يخجل من لفظها الرعاع وحثالة الشوارع" ص: 68.

وهنا تبدأ المشكلة، فكيف سيواجه السلطان شعبه بعد ذلك، وما الطريقة التي يستطيع من خلالها أن يمحو هذه الخطيئة السلطانية المشينة، فيجمع أركان دولته على عجل ليبحث معهم أمر الشتيمة وطرق معالجتها، وتفادي النتائج التي يمكن أن تحدثها على نظرة الشعب المقدسة لسلطانهم العظيم، وبعد أن يدلي كل ركن من أركان السلطنة برأيه في حل المشكلة، فوزير الأنباء سيقنع الجماهير بأن الشيطان الرجيم هو الذي حرّك لسان السلطان دون إرادته بهذه الشتيمة.

ووزير المكافحة سيقنع الناس بأن السلطان في غمار خطبته، ارتفعت حرارته بشكل مفاجئ إلى حد الهلوسة، فقذف دون وعي منه بهذه الشتيمة اللطيفة، ولما كانت هذه الأساليب غير مقنعة في نظر السلطان بقي حائراً حتى جاء الحل: المفارقة المضحكة المُبكية من وزير الأمان الذي حل المشكلة بكل بساطة "لاحظ السلطان أن الجميع قد أدلوا بدلوهم في هذه القضية ما عدا وزير الأمان، فقد بقي صامتاً، غير آبه، يعبث بشاربيه ومسبحته حيناً، ويدفع إصبعه في أنفه تارة، وأذنه تارة أخرى، مما أثار حفيظة مسمار فصرخ مهدداً:

-يبدو أن اجتماعنا لا يروق لك يا وزير الأمان!

-عفواً فالمسألة تافهة، ولا تستحق هذا الاجتماع يا مولاي!

-مسألة تافهة! أنا السلطان مسمار، أُطلق شتيمة بذيئة يخجل من قولها قواد عجوز مفلس وتقول تافهة.

ارتجف وزير الأمان رعباً، وهو يلمح الفرح والأمل في عيني الجلاد فجثا على ركبتيه وناح:

-اعطني الأمان يا مولاي

-لك الأمان تكلم.

-الحقيقة يا مولاي.. الحقيقة.. أنه لا أحد يسمعك أو يراك حين تخطب في التلفاز.

هدأ السلطان تماماً، وكأنه غطس في مستنقع بارد، ثم قال بصوت منخفض والعبرات تسيل على خديه:

-هذا غير صحيح.. فأنا أشاهد بعيني الآلاف المؤلفة من شعبي تنصت بشغفٍ إلى خطبي.

قال وزير الأمان وهو يحدق بخوف إلى الجلاد المبتسم:

-آلاف الآلاف التي تراها يا مولاي نصفها من رجالي.

-والنصف الآخر

-من رعيتك يا مولاي، ولكنّ الفقر ورجالي جعلوهم لا يعون ولا يرون ولا يسمعون، ولا يبالون بمن يخطب كائناً من كان، فاخطب يا مولاي واشتم كما تشاء" ص: 69.

إنّ المفارقة هنا ليست في اللوحة الأخيرة التي جاءت استكمالاً لتدرج حالات مستويات القص المتساوق مع الأحداث والشخصيات؟

وليست النهاية المؤملة أو المتخيلة لمن تابع سرد السياق، وإنما هي المفاجأة التي استكمل من خلالها

شروط القصة الساخرة، ولذلك لم تكن مفارقة النهاية تحصيل حاصل، أو تركيبة مجانية لقصة تحمل مع مفارقتها مرموزاً سياسياً، وإنما هي من صلب الشغل التقني الذي يسعى إلى تحقيق معايير القصة الساخرة الناجحة البعيدة عن الاستهلاك المجاني الساخر، أو التصنع في بلورة قصة ساخرة على نمط النكتة البايخة فهو شغل قائم على تفعيل حركة المفارقة التي أوصلت القصة إلى مثل هذه النهاية الأزمة.. والحل.

هذا التفصيل كان مرتكز معظم قصص المجموعة المعنية بالسخرة المشفرة نراه واضحاً في قصة [الدوران في قاع الزمن] التي قدّمت مفارقتها من خلال المقارنة بين أساليب العلم المتطورة ومرارة الجهل والغباء فقدمت أنموذجاً مترابطاً عن قدرة توظيف حركة الفعل في سياق مثل هذه القصص حيث "كشف الكاتب من خلالها جمود الواقع العربي منذ عصور طويلة، ودورانه حول نفسه، فأكمل العنوان قوة الدلالة، إذ أنه أوحى بحركة العميان الواقعين في الجب يلفون ويديرون وهم في مكانهم"(1) كما نلمسه في قصة [زيارات] التي قدّمت مضمونها على مستويات ثلاث أرخت لحياة أسرة كاملة من الجد إلى الأب فالحفيد، لتعبر عن اختلاف القيم وتبدل المفاهيم من جيل إلى جيل.

وفي قصة [التوفير على ذمة المدير] تفاجئنا المفارقة المضحكة المبكية، وهي تُشكل إطاراً متقدماً لتقانة القصة الرمزية الساخرة، وقد ملك كاتبها أدوات هذا الفن وقام بتوظيفها توظيفاً مُتقناً جاء في صلب المعالجة القصصيّة، وليس عالةً عليها، أو حالة طارئة، فهي من أساسيات الشغل على القصة الساخرة التي تنهض على مفارقة الرؤى المشهدية، وما تفرزه من حالات وإحالات تؤزم حركة مسرود السياق وتدفعه إلى قمة المفارقة حيث الحل غير المتوقع، والانفراج الذي لم يحسب حسابه قط.

وموضوع القصة يدور حول معاناة الموظف [عباس كبريته] أكثر موظفي الدائرة نقاً وشكوى، فهو لم يكحل عينيه برؤية راتبه منذ عشر سنوات، فالدائنون، والمصارف، وجباة الماء والكهرباء والهاتف، والنظافة، والزفتية، يتخاطفون راتبه قبل أن يلمحه، مما سبب لديه أزمة داخلية لم يستطع التعبير عنها، إلاّ بالتأخر عن العمل والسباب والشتائم، ووضع قدميه الحافيتين على الطاولة، متعمداً توجيهها نحو رئيس قسمه، أو يخلع قميصه، ويبصق في الجهات جميعها ومن البدهي أن تصل أخبار هذا الموظف المستهتر إلى المدير العام الذي كان يتجاهله، حتى وصل إليه تقرير يفيد بأن عباس وصل إلى "حد خطير، حين أخذ يرى نفسه في الحلم يلتهم المدير العام ويستمتع بأكله" ص: 72، عندئذ خاف المدير العام من هذا الوضع الذي وصل إليه عباس، وطلب منه أن يحضر إلى مكتبه في الحال، ليحل له معضلته، وهنا تبدأ المفارقة الساخرة التي تجعل عباساً يخرج من مكتب المدير العام وهو شبه مقتنع بأنه يوفّر بالإضافة إلى راتبه خمسة وعشرين ألف ليرة سورية بالكمال والتمام، أما كيف حصل ذلكم فإليكم الجواب:

"إذن إنك تشعر بأنك في ضائقة أو مصيبة، لا تخجل يا عباس، كن صريحاً، مديرك خادم وضيع للصراحة.

–في الحقيقة يا سيدي، إنّ الراتب لا يكفيني مع أسرتي سوى أسبوع واحد.

هنا هبّ المدير العام واقفاً، ثم نظر إلى عباس بعتاب واتجه نحو مكتبه وخبط عليه صارخاً:

–أنت مخطئ يا عباس.

–أنا يا سيدي

–نعم أنت مخطئ وغلطان ومنحرف عن جادة الصواب، وشاذ عن نهج الحقيقة.

–لماذا؟

–لأنك توفر كل شهر خمسةً وعشرين ألفاً من الليرات ولا تعلم.

–أوفر هذا المبلغ؟!

–نعم، أنت يا جاحد النّعم.. يا بطر.. سأريك

–هل تملك سيارة يا عباس؟

–أنا.. من أين؟

–لو كان لديك سيارة لأنفقت عليها في الشهر خمسة آلاف، اسألني أنا.. سجّل ووفر.

–هل تملك مزرعة يا عباس؟

–مزرعة.. أنا؟ النبات الوحيد الذي حواه بيتي نبات شوكي.

–احمد الله يا عباس، لو كنت تملك مزرعة لأنفقت عليها في الشهر ستة آلاف.

–هل تدعو أصحاب الطبقة العليا والمسؤولين إلى مطاعم النجوم الخمس.

–سامحك الله يا سيدي المدير، كانت آخر وليمة تزاحمت عليها تلك التي أقامها زعيم المهربين في حارتنا، بعد عودته من الحجة السابقة.

–حمداً لله على سلامتك، اسألني أنا واحمد الله على وفر قدره تسعة آلاف، بل عشرة.. اكتب ووفّر عشرة آلاف.

–أين تستجم في الصيف يا عباس؟

–أستجم على سطح البيت، أو على المصطبة أمام باب الدار، وأحياناً آخذ زوجتي وعفاريتي السبعة مرغماً إلى ضفاف نهر بلا ماء.

–احمد الله يا عباس ألف مرة، لأنك لو ذهبت مع أسرتك إلى شاطئ البحر أو الجبل لأنفقت أكثر من ثلاثة آلاف ليرة.

هيا اجمع مبلغ الوفر يا عباس.

شهق عباس حين لمح مبلغ الوفر على شاشة الآلة الحاسبة.

ابتسم المدير العام مزهّواً، وصافح عباس.. مبروك.. مبروك.. مجموع الوفر خمسة وعشرون ألف ليرة سورية، كما توقعت تماماً" ص: 75

وبعد أن يخرج عباس من غرفة المدير، وقد أقنعه بما يوفره شهرياً، وجد نفسه يصرخ دون وعي: "البشرى.. البشرى.. يا فقراء، سرعان ما ازدحم حوله الموظفون والمراجعون، ومعقبو المعاملات، والمستخدمون، ولكن ما كاد عباس يبدأ بشرح نظرية التوفير على ذمة المدير، ويريهم ورقة التوفير، حتى انهالت عليه اللكمات والرفسات، وغرق بالبصاق والشتائم، فغاب عن الوعي بين الأرجل، وغابت ورقة التوفير

في مؤخرته" ص: 78

وتأتي قمة تأزم المفارقة الحدث، والمفاجأة الإدهاش في خاتمة القصة المعنية بالكوميديا السوداء، التي لا تنأى كثيراً عن الواقع الحياتي، ولا يشتط التصوير عن طبيعة مثل هذه الحالات المشبعة بالدلالات المرمزة التي تشير إليها حالات البطل (عباس كبريتة) الذي يُمثّل هرم تلك الشريحة الاجتماعية من الموظفين محدودي الدخل، والتي لا تبتعد كثيراً عن الواقع الاقتصادي وتأتي نهاية القصة مع دخول الممرضة إلى غرفة عباس في المشفى وهي "تحمل باقة زهر خطفها أحد عفاريته، كما انتزع عفريت آخر البطاقة الملصقة، وقرأ ما كُتب عليها وهو يقفز فوق سرير الجار الوديع: [مع تمنياتي للموظف عباس بالشفاء. التوقيع: المدير العام].

ملاحظة: [ثمن الطاقة خمسمائة ليرة، أضفها إلى قائمة التوفير يا عباس]" ص: 78.

إنّ مختلف الدلالات التي استدعتها القصص كحالات اجتماعية تحمل عنصري المفارقة والإدهاش اللذين شكلا معمار القص وأساسه أسهمت بشكل أو بآخر في ترسيخ تلك العلاقة التبادلية بين المفارقة والإدهاش كعنصر أول وبين طبيعة الشخصيات المنتقاة من نهر الحياة كعنصر ثانٍ، هذه الشخصيات كما عرضها القاص تدرجت من عامل إلى موظف إلى مدير إلى قمة الهرم الوظيفي والمسؤولية حيث الملك والسلطان، وكل شخصية من هذه الشخصيات بما تحمله من رموز واضحة لخلفية كلٍ من هذه الشخصيات كانت تؤطر العلاقة التبادلية بينها وبين الواقع والممارسة، وإلاّ ما هو هدف القاص من إطلاق هذه التسميات على أبطاله [الملك مسمار التابوت- الملك سرمد/ صفوان أبو عصعوص، الشاعران أبو الحشو وابن البكاء/ عباس كريته/ المهبول/ تاكاتا] ألا يحمل كل اسم من هذه الأسماء دلالته الاجتماعية والاقتصادية والإدارية والسياسية، ولا سيما أنها أسماء منتقاة بدقة على حجم الدور الذي رُسم لها وحُدّد في إطار السياق القصصي، لتعمل على تحريك الجو الداخلي للقصة الساخرة، بينما بقي كثير من الأسماء العادية التي ما تخلّت عن تحريك جو السياق من الداخل، ولكن بعيداً عن إطار السخرية ولذلك لم تكن هذه الشخصيات بأسمائها ومسمياتها ورموزها مجرد علاقات مقاربة ولدّتها مفارقات الحياة بظروفها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وإنما هي شخصيات فاعلة داخل السياق القصصي هدفها الأساسي ربط سياق القص الساخر بمفارقاته ضمن الشروط الفنّية الموظفة، ذلك التوظيف الفني الذي تخلّى عنه عدد من كتاب القصة الساخرة، الذين بدأوا يكتبون هذه القصص من أجل السخرية وإثارة الضحك دون أن تحمل خلفية فكرية واضحة ومحددة، من هنا كان حرص [نور الدين الهاشمي] على ترسيم الحدود الفاصلة بين العلاقة التبادلية للنص الساخر والحالة والإحالة التي لا بد أن تشير إلى خلفية فكرية فلسفية تسر النفس، وتدغدغ العواطف، وتبعث على الضحك دون أن تُلغي دور العقل والفكر.. ثم أليس الضحك فلسفة بحد ذاته، ومن هنا كانت المفارقة.. الحدث.. المفاجأة فالإدهاش، الإطار الذي جمع العلاقة الأقوى في مدّ العلاقة التبادلية وتطورها الدرامي المأساوي الساخر بين الحدث كمفارقة إدهاشية، والشخصيات الرئيسة التي برع القاص في رسمها حسب مقاسات الحدث، وحجم المفارقة، ثم أتقن أصول تحريكها داخل سياقات القص المدعوم بلغة قصصية شغوفة بخصوصية الألفاظ المحددة لأبعاد الموقف، والمتنامية مع تنامي الحدث، والتي غالباً ما كانت تتماهى مع فكر كل شخصية من شخصيات القصص، سواء الموظفة داخل مسابك الدراما السوداء، أو التي نهضت عليها القصص الجادة، أو القصص القصيرة جداً، والتي ابتدأت باللغة المكثفة والمركزة، وانتهت بها في ذات الوقت.

هذه العوامل الموظفة، مضافة إلى الخبرة الفنية المتأصلة مضافة إلى الخبرة المكتسبة من العمل في الدراما والمسرح، شكلت معمار قصص ساخرة نهضت على حدث ومفارقة وحالة إدهاش دون أن تهمل دور العقل، أو تُغيب المرموز الدلالي والإشاري الذي تبنته القصص الساخرة على مختلف المستويات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ليندغم الشغل القصصي المتقن، والفني الحاذق مع هموم الفرد التي هي بالأساس هموم الوطن والمواطن، وكأنه بذلك "يتمثل الحالة الديمقراطية بينه وبين النص الذي يكتبه، ويبدو مُستجيباً لرغبة الإبداع ذاته، في أن يُجدد نفسه، ويخرج من المضامين والأشكال الراكدة التي أكل الدهر عليها وشرب، وفعل ما لا يحسن ذكره.. أي تنوع الهاشمي المحمول على قدمين قويتين من التجديد والإدهاش"(2).

الهوامش:

(1–2) نجيب كيالي. جريدة الثورة: عدد 11952 تاريخ 2002/11/20.

محمد غازي التدمري

❐

متابعات... متابعات... متابعات

قصص العدد / الماضي/

ملامح الأنثى في القصص

ضمّ العدد 381 الذي تدخل به مجلة الموقف الأدبي الشهر الأول من عام 2003 مجموعةً من القصص التي تتفق كلها على الخراب الروحي الذي يسود مجتمع القصص، وهو في الحقيقة جانبٌ داخلي للخراب المادي الذي يعمّ العالم من حولنا.

ولكن ما يلفت النظر في هذا الخراب تلك المأساوية التي تلفّ حياة الشخصيات القصصية، ويتكثّف جلّها في شخصية المرأة.

فلماذا المرأة تحديداً؟؟..

هل لأن الحياة أنثى بصورتها الإنسانية المستضعفة؟ أم لأن الهدم والخراب ذكورةٌ طاغيةٌ تتمثل في السلاح الذي وُجد في الأصل لحماية الإنسان، فإذا به يتحوّل إلى أداةٍ للفتك ونشر الرعب الذي يختفي خلفه الرجلُ بكل ما يحمل من حقدٍ على الآخر، واستصغارٍ له؟..

ضمّ العدد القصص الست الآتية:

1-المصيف. قصة: د. محمد أحمد معلا.

2-أنا الذي رأيت. قصة: ابتسام إبراهيم تريسي.

3-حورية البحر. قصة: نبيل بلوكباشي.

4-أولاد الحيوان. قصة: جبير المليحان.

5-عزف على حب ضائع. قصة: عوض سعود عوض.

6-نخب العولمة. قصة: أكرم عز الدين الصغير.

تجسّد الشخصياتُ الأنثوية في القصص المعاناة الإنسانية من خلال مستويين:

***1-القهر السياسي** كما رسمته قصص "أنا الذي رأيت" لـ "ابتسام تريسي" و "نخب العولمة" لـ "أكرم الصغير" و "أولاد الحيوان" لـ "جبير المليحان".*

***2-القهر الاجتماعي** الذي عرضته بقية القصص "عزف على حب ضائع" لـ "عوض سعود عوض" و "المصيف" لـ "د. محمد أحمد معلا" و "حورية البحر" لـ "نبيل بلوكباشي".*

وقد تداخل الهمّ الاجتماعي بالهمّ السياسي في معظم القصص، إلاّ أن الترميزات الضخمة التي حفلت به قصّتا "نخب العولمة" و "أولاد الحيوان" تؤكد على أن الجميع يساهمون في خراب الإنسان. بل خراب الأمة العربية على وجه التحديد.

والتركيز العفوي على شخصية الأنثى في هذه القصص مؤشّر هامّ ينم عن الخلفية الثقافية التي ينطلق منها الكتّاب، على الرغم من سيادة النظرة التقليدية في مفهوم الفكرة وأسلوب السرد، وخفوت النظرة الجدية الحديثة التي لم تهتم بالشخصية الأنثوية الجديدة (أنثى القرن الحادي والعشرين) والتي التفت إليها أصحاب الرؤية الجديدة التي عرفناها لدى هاني الراهب وحنا مينه وكوليت خوري وفاضل السباعي وحيدر حيدر ومطاع صفدي وعبد الكريم ناصيف وسواهم... وأفرزها عقد التسعينيات من القرن المنصرم، وظلت في القصص الأنثى التقليدية المطلّقة والأرملةَ والضحيةَ وقطعةَ الأثاث، وإذا شذّت عن هذه المواصفات فهي التي حملت عهَر العصر كما في قصة "نخب العولمة".

أولاً: الأنثى التعبيرية في قصة (أولاد الحيوان) لـ (جبير المليحان):

على الرغم من أن القصة ليست قصة شخصيات، لاعتمادها على الترميز المكثّف إلاّ أن الأنثى موجودةٌ فيها منذ عتبتها النصية "النساء كنّ ينظرن بسعادةٍ، وقد وقفن، وتحركن وأخذن بالتصفيق الخفيف"

ووجود النساء استكمالٌ لمجتمع القصة، فهن إلى جانب الرجال والأطفال يشكلن هذا العالم الخائف من الطائرات الحيوانية القادمة، والتي حطت بأرضها وأخذت تأكل الأخضر واليابس، ووجودهن كان تعبيراً عن الأحاسيس التي يحسّ بها الجميع "أما النساء فالبعض مازالت تضع يدها على فمها، والبعض وجمن، وأخريات انصرفن" ولكنه تعبير يتّم عن جهل وعدم درايةٍ بالموقف الحقيقي.

لقد انعكست الحالة الاجتماعية والسياسية عن وجوه النسوة وتصرفاتهن من جراء الغزو الأسود... ففي حالة الحصار، وفقدان الطعام لم تجد الأمهاتُ ما يطعمن به أولادهن سوى الجرائد. إذ يضطررن لغسل حبرها السامّ، ومن ثم وضعها في أفواه الأطفال لسدّ الجوع، وفي ذلك ترميزٌ سياسي جميل، وصورة جديدة تدين (الشعاراتية) السياسية، وتُظهر تضخمها أمام حالة الجوع التي تعمّ المجتمع:

"إحدى الأمهات أزعجها ابنها بصراخه، فغسلت له جريدةً من عدد اليوم نفسه. طازجاً طرياً، وأزالت عنها بعض الأصباغ والأخبار، وتعليقاً كان في أولها، ثم حشتها في فم الطفل، فكفّ عن صراخه، وحبْوه..."

إن القصة على الرغم من قصرها تقول أشياء كثيرة عن الوطن والمواطن والإعلام والسلطة والشعارات.

وقد أحسن المؤلف حين جعل المرأة تحمل هذه الهموم، وتعبّر عن المعاناة، فتلتفت إلى الجريدة المتوفرة أمام ندرة الطعام فتتخذها خبزاً لابنها، ومن قبلُ عمدَ "مروان مصري" إلى مثل هذا الملمح التقني فجعل الطفلة في إحدى قصصه، تطلب من أبيها الفقير أن يفصّل لها من إحدى اللافتات القماشية ثوباً، فاعتذر الأب لأن اللافتات تبهت من أشعة الشمس.

ثانياً: الأنثى العاهرة في قصة (نخب العولمة) لـ(أكرم عز الدين الصغير):

ترفل القصة بتقنيةٍ فنيةٍ عاليةٍ، ولعل أهمّ سماتها ترميزات الشخصية التي حملت أبعاداً فكرية وسياسية مدروسةً بدقةٍ وعنايةٍ فائقة، وقد برع الكاتب في اعتماده على الرمز الواقعي بدلاً من الاسم الشخصي مما أكسب الشخصيات –على تعددها– طابعاً دراماتيكياً متميزاً بسبب التداخل المشترك بين مستوياتها الاجتماعية والثقافية، والذي لا يصعب معه تمييز كل شخصية من سواها بسبب غربتها من جهةٍ وغرابتها عن المجتمع الذي غدا هو الآخر غرائبياً غابت عنه ملامح الأصالة من جهة أخرى.

إن صورة الأنثى في القصة مستمدة من الواقع الذي تعيش فيه مع بقية الشخصيات (المتعولمة) في زمنٍ فقدَ ملامحه، كما فقدت الشخصيات هويتها، فنسيت أسماءها، واحتفظت بألقابها الدالة على مواقعها، فالسيد (سائق) الحافلة حاكم مطلق يتحكم بحافلته في حركتها وتوقّفها، وزمنها وركابها، وهو رمز لرأس هرمٍ سلطوي، والسيارة رمزٌ للوطن، أما الركاب فهم القطيع العام باستثناء أصحاب الألقاب. والسيد (حارس) سيد الموقف بلباسه المميّز وسلاحه الجاهز، رمزٌ لرجل الأمن الذي لا يهمه سوى المراقبة، وتنفيذ الأوامر.. و "الفتى النقي" يحمل كيس حجارته المصنوع من الدانتيلا، رمزٌ للجيل الغضّ المقاوم. ينصاع لأوامر السائق والحارس، ويضطر إلى استخدام حجارته لرجم الفاسقين، وهو الشخصية الإيجابية الوحيدة بين ركاب الحافلة.

لقد تعدّدت رموز الشخصيات التي بهتت ملامحها، وفقدت إنسانيتها، فـ (أبو المراجل) قوّاد يبكي بطولات ماضية، و (الحاوي) مشعوذ تجاوزه الزمن، ورمزٌ للتشبث بالماضي وسلبياته، وكأنه يعيش خارج

العصر، و (البروفسور) رمزٌ للمثقف المعزول عن المجتمع. و (العم ود الزين) رمز للمواطن المسالم. الذاهل عما حوله، والضحية الأولى في الحافلة. و (البيه) رمز الثبات والرتابة، هدفه الحفاظُ على التقاليد، ومعارضةُ أيّ تغيير. و (الأمير) رمزُ الإقطاع الذي يحتكر زمزمية الماء، فلا يسقي إلاّ من يحقق له مصلحته، وهو داعرٌ صارم الملامح، لا يسقي الماء إلاّ للراقصة. و (الميجر) رمز الصرامة الأمنية، يتدخل عندما يقتضي الموقف، و (الكاهن) رمز السلطة الدينية، يشبه الحرباء في مواقفه المتقلبة، ليس له من الدين سوى لباسه الخادع الذي يخفي تحته السلاح. وهو أول سفاح يرتكب جريمة في الحافلة، إذ يُقدِم على ذبح (العم ود الزين) ليوفّر الدم الذي يحتاج إليه الركاب ليشربوه عندما ينقص الماء.

إن معظم الشخصيات من الذكور باستثناء الراقصة التي ملأت كأسها من دم الضحية. وفي ذلك إشارةٌ إلى دورها التخريبي في المجتمع على الرغم من ذكورته، وقد سُبقت ألقاب الشخصيات (مصاصة الدماء) بلفظ (السيد) وفي ذلك تعبير عن وعي الكاتب لدورها الاجتماعي والسياسي، وقد كانت السيدة (راقصة) أنموذجاً حياً لركاب الحافلة، التي تتجسّد فيها جميع ملامح عصر العولمة بأبعاده الخطيرة، فهي ما إن ترى (الفتى النقي) ينزل من السيارة إلى الاستراحة حتى تشتهيه، في ترميزٍ واضح لدورها في إفساد الجيل الجديد، لكن (أبو المراجل) ينصحها أن تتوجه إلى (البيه أو الخواجة أو الكاهن) لإرواء شبقها، ولأن أحدهم يمكن أن يحقق لها ما لا يستطيع الفتى تحقيقه، فتعمد إلى إرضاء رغبة (الأمير) الذي دفعها في وركها، وتسرع إلى حمام الاستراحة لتمارس الجنس معه. لكنها تخرج بعد لأيٍ محبطةً، وقد أُسقط في يدها لأن الأمير صاحب الشاربين العريضين مصابٌ بالعطالة الجنسية: "اندفعت السيدة (راقصة) من حمام الاستراحة مصفرة الوجنات، متهدلة الذقن، فبان عمرها الحقيقي برغم كثافة الأصباغ على وجهها، وفيما راحت تعيد ثدييها المنطفئين إلى ما تحت صدارة الرقص. قالت بقرف:

عنينون. كلكم عنينون. لقد قرفت منكم. ومن فحولتكم الكاذبة التي تملأ الجرائد، فإذا جدّ الجدّ لا أرى فيكم من يفعل فعل لسان كلب عطشان!".

إن العاهرة ليست رمزاً للمرأة الجديدة في الألفية الثالثة فحسب، وإنما هي تعبير عن مجتمع (الحافلة) التي تعبّر من خلاله عن عقم أصحاب المواقع، فتدين العصر وتكشف زيفه، وقد كان دورها في القصة موظفاً توظيفاً جيداً، حيث استقطبت شخصيتُها عدداً من شخصيات الحافلة الطفيلية، فعرّتها بصورة فنية، أضفت على القصة كثيراً من الحيوية والتشويق، وقد جسّدت بترميز (العنّة) و (شرب الدم) خصوصيات العنوان (نخب العولمة) فعنّة الأمير هي عنّة العصر وعقمه، وقد مثّلت الشخصيات معظم المذاهب الأيديولوجية الاجتماعية والسياسية السائدة على ساحة الوطن العربي.

ثالثاً: الأنثى الضحية في قصة (حورية البحر) لـ (نبيل بلوكباشي).

تصور القصة رحلةً بحريةً في زورق صيد ، يقوم صاحبه الرجل الخمسيني بنقل الناس الراغبين في ركوب البحر، ويضيق المركب بثقل الركاب، وتعمل الأمواج على قلقلته، فلا يهتم الرجل إلاّ بفتاةٍ جميلةٍ، ملكت عليه تفكيره، فلم يرفع نظره عنها، حتى طغى الموج، وانقلب المركب بمن فيه. ويغدو ذلك الحدث القاتل

فرصةً سانحةً ليحتضن فيها الرجلُ رمزُ الجيل القديم الفتاةَ التي لا تتجاوز العشرين. رمزَ الجيل الجديد، ويحاول إنقاذها والسباحة بها إلى الشاطئ. لكن هيهات!

إن الفتاة رمز الأنوثة الجميلة المستضعفة، ضحية الفحولة المحرومة، على الرغم من تعاطف القارئ معها إلاّ أنها شخصية هادئة ساكنة، لم يتمّ عنها أنها أحست بوقع نظرات الذكورة على جسدها، على الرغم من صغر حجم الحيّز المكاني الذي يضمهما.

لذلك فقد ظلت شخصيتها سلبيةً مرسومةً ضمن إطار الأنثى التقليدية الحيّية، التي لا تمثّل الجيل الجديد إلاّ بلباسها الذي لم ترقَ فيه عن الصورة المعهودة لحورية البحر التي ارتسمت في مخيّلة الذكورة الشبقة، والتي انشغلت بشبقها عن حال المركب. فآل بالجميع إلى الكارثة المأساوية.

رابعاً: الأنثى الضائعة في قصة (المصيف) لـ (د. أحمد محمد معلاّ):

تمنيت لو أن الكاتب لم يعمد إلى الإطالة أولاً، وألاّ يُنطق شخصيته التي تحتضر أمام عيني الطبيب بهذه المقاطع السردية التحليلية الفنية بتعبيراتها النفسية والعاطفية ثانياً، وأما ثالثة الأثافي فكم تمنيت ألا يتخذ صفة القاص العالم بكل شيء بالنسبة للشخصيات والحدث... فالقصة تعزف على أوتار التقليد الفنية من حيث إضفاء صفات النعومة والأنوثة والضعف على المرأة، على الرغم من محاولة تظليل ذلك بظلالٍ حيوية، حيث استخدمت تقنية المفاجأة التي انتهت بالحدث الرئيسي بموت البطلة من شدّة الفرح لرؤية ابنها، وهذه تقنيةٌ معروفة في العديد من الروايات والقصص العالمية.

إن القصة تعاند طبيعة عصر السرعة، فتأخذ هذا الحيّز الواسع من السرد والتفاصيل، بغية رصد حالةٍ إنسانية لمعاناة الأنثى في المجتمع البطريركي، وقد جعلت الشخصيّة التي يدور حولها النص القصصي أسيرة تعنّتِ الذكورة، وتقلبات أمزجتها، حتى إذا نالت منها ما نالت، ضمن إطار المؤسسة الزوجية، تركتها وحيدةً منبوذةً بغير معينٍ أو معيل.

لقد ركّزت القصة على جانب الذكورة الطاغية، في مقابل انعدام الأنوثة باعتبارها مجرّد جسد تفريغٍ، غايته استيعاب رغبات الرجل. لكن ما يثير اهتمام القارئ في الشخصية الأنثوية استكانتها التامّة على الرغم من أنها مثقفة ومدّرسة أدب عربي، وقد ظلّ هذا الجانب الإيجابي في شخصيتها مغفلاً، فلم تبدِ رأياً، أو تعترض على تصرّفٍ، أو تحتجّ على بعض ما حاق بها من ظلم، وانحصر همّها في النهاية –وهي ممددة أمام الطبيب، تحتضر وتلفظ أنفاسها الأخيرة –في التوسل والاستعطاف، وطلب وساطة الطبيب للعمل على إحضار ابنها لرؤيته قبل رحيلها الأخير.

ولا تختلف سيرتها عن سيرة أختها، فهي الأرملة التي تزوجت ثانية ثم هجرها زوجها، وأختُها أيضاً مطلقة، لا لسببٍ واضح سوى اعتقاد زوجها أنها من فصيلة صاحبات الحظ السيء، وأنها سبب إفلاس زوجها في تجارته.

ولم تكن النهاية الدرامية للمرأة الضائعة تجدي شيئاً حين أقدم الطبيب الذي كان يحبها، ويرغب في زواجها عندما كانا في الجامعة، على الزواج من أختها المطلقة.

لكن ذلك يتمّ عن وعي الكاتب لما يرسمه من شخصياتٍ لا يريد من خلالها تجسيد معاناة الأنثى بسبب نصفها الذكري، وإنما يريد عرض فكرةٍ تعود بالقارئ إلى علم النفس التربوي كانت الأنثى وسيلتها للظهور، وقد تعمّد الكاتب أن يرسم ملامح الرجل الأول الذي خدع المرأة بأخلاقه المزيفة، فخطفها من زميله الطبيب المعالج، فتعيش سنةً ونصف السنة من دون أن تكتشف حقيقته، وقد تنبّأ له الكاتب منذ البداية بالمصير الأسود، وصدق حدسه إذ تعرّض لهجوم الوحوش أمام عيني زوجته، وأصيب بمرض الكلب الذي أودى بحياته، وقد استطاع الكاتب أن يشحن النصّ بالألفاظ العلمية التي أضفت عليه لوناً من الكتابة التخصصية التي يكتبها طبيب بأسلوب أدبي جميل.

خامساً: الأنثى شاهدة على العصر في قصة (أنا الذي رأيت) لـ (ابتسام تريسي):

تحمل هذه القصة للقارئ هموم الأمة العربية والإسلامية –على امتداد الساحة الواسعة– في صراعها المعاصر ضد الهجمة الشرسة التي تواجهها من جهاتها الستّ.

تمزج الكاتبة بين الهموم الاجتماعية المحلية والعامة، وبين الهموم الكبرى التي تنتاب الإنسان في كل مكان من فلسطين إلى أفغانستان، ومن المغرب العربي وفرنسا إلى البوسنة والهرسك، حيث الدمار والقتل المجاني بلا هدفٍ ولا مسؤولية.

وتبرز معاناة الأنثى عامةً شاملةً من خلال الفواجع المتلاحقة، مختلفةً عن معاناة الرجل، لأنها لا تقاتل مثله بالسلاح فيحيق بها ما يحيق به وإنما تقاتل بالعلم والعمل، فالمعلمة البوسنية التي تعلّم طلابها حبّ الوطن والدفاع عنه، وتغني لهم أغاني الحب والحرية، تشاركها طائرةٌ صربية في الإنشاد والغناء فتقتلها مع عددٍ من الأطفال.

والمرأة الفلسطينية المنقطعة للعمل في تنقية الزيتون داخل بيتها. يترصّدها القناص الصهيوني، ويودي بها إلى حتفها.

و (فاطمة) في (المخيم) تعاني من آلام المخاض، فيهرع زوجها إلى الداية (أم سعد) لكنها تصل متأخرةً على الرغم من سرعة خطواتها، وتجد الحامل غائبةً عن الوعي، لا تجدي معها أساليب الإنعاش الأولية والشعبية، عندئذٍ تضطر الداية إلى سحب الوليد من رحم أمه عندما تجرف السيول مخيم مرج الزهور.

و (زهرة) التي تهرب من القصف الكاسح على الحدود الباكستانية، تحمد ربّها لأنها لم تنجب أطفالاً بعد توالي المشاهد الرهيبة أمام ناظريها:

"نظرت زهرة إلى صديقتها وأطفالها بشفقةٍ. تنهدت، ولأول مرة حمدت الله لأنها لم ترزق بطفل. كيف كانت ستحمله وتسير به آلاف الكيلومترات هرباً من عبيد الله الذين يقصفون ويقتلون ويهدمون المنازل فوق رؤوس أصحابها، وهم يصيحون "الله أكبر".

والمهاجر المغربي الذي تلاحقه السلطات الفرنسية تبرز في مخيلته صورة أمه في مغربه البعيد، وهي تذوب شوقاً لعودته.

إن الأنثى يتوالى حضورها في عددٍ من المقاطع لتصبح شاهدةً على العصر الحي، وقد حاولت الكاتبة أن ترسم ملامحها بحيادٍ تام، ولولا الدخول في جزئيات عملية توليد فاطمة، وذكر عدم إنجاب زهرة، لما كان للقصة أي ملمح من ملامح خصوصيات تأنيث الكتابة، لأن القارئ الذي يتوغل في السرد القصصي لا يجد فيه ذلك الهوس النسوي الذي نلاحظ مثله بكثافةٍ في القصة السورية لدى كوليت خوري وغادة السمان وجورجيت حنوش وابتسام شاكوس وحنان أسد وماري رشو ونادرة الحفار وناديا خوست وجمانة طه وسواهن... حيث اللمسات الأنثوية واضحة في كتاباتهن إضافة إلى النظرات والمشاهد والصور والموضوعات المستقاة من تجارب ذاتية أو اجتماعية عامة تفضي بالدفق العاطفي الأنثوي والخصوصيات النسوية.

إن قصة (أنا الذي رأيت) التي استعارت الكاتبة عنوانها من قصيدة للشاعر الراحل (محمد عمران) تحفل بسردٍ قصصي فيه إطالة بعض الشيء لكنه سلسٌ مستساغ، مسبوك بعنايةٍ جيدة، عمل على تقديم مجموعةٍ أحداثٍ يربط بينها خيطٌ درامي دامٍ مشترك على الرغم من تباعد الأمكنة الجغرافية المرصودة، وتطاول الأزمنة المعاصرة. فالفكرة واضحة، والتوجّه (عروبي إسلامي) والمرأة شاهدة على عصرٍ تعيش فيه فاعلةً ومنفعلةً، من خلال عملها في التعليم والقبالة والعمل المنزلي، وتعرّضها للتشريد والعذاب والقتل الذي يلحق بالإنسانية المستضعفة.

سادساً: المرأة المضطهدة في قصة (عزف على حب ضائع) لـ (عوض سعود عوض):

تتميّز هذه القصة من بقية قصص العدد بالتركيز على شخصية الأنثى المعذبة، والوقوف على ملامحها الخارجية، والتغلغل إلى أبعادها النفسية، وقد كان للعنوان دلالته التعبيرية، كما عهدنا ذلك في القصص العاطفية العربية، حيث العزف موسيقا ولحن ونغم، والموصوف وصفته (حب ضائع) يشكلان مع الموسيقا إيحاءً رومانسياً تعوّد عليه القارئ التقليدي منذ خمسينيات القرن العشرين.

وما يلاحظه القارئ في دلالة العنوان التعبيرية، لا يختلف عما يجده في السرد، حيث الأسلوب الواقعي المظلل بشفافيةٍ عذبةٍ اقتضتها رهافةُ الشخصية الأنثوية وعذوبتها، وهذا يعني أن الكاتب يكتب الكلمة والعبارة من أجل الكلمة والعبارة نفسيهما، وليس من أجل أن تؤدّيَ معنىً مجازياً، أو تتوصّل بالتورية إلى نتيجةٍ أخرى. فالجملة أداةٌ من أدوات اللزوم اللفظي، وليست حليةً أو زينةً أسلوبية، تنبع جماليتها من حدّة واقعيتها، مع خفتها ورشاقتها ووضوحها الوجودي الذي من شأنه أن يضع القارئ في عالم واقعي، وهذا طبيعي جداً في حيّزي السجن والقضاء حيث قضت فيهما الأنثى المعذبة شطراً من زمن مشكلتها.

إن (عائدة) المرأة المهذبة الواعية، التي أرادت أن تنشر الحب بين الجيران، مغتنمةً مناسبة حلول ليلة القدر في شهر رمضان، لتزيل الخلاف المستحكم بين زوجها وجارهم، لكن الزوج الذي يعود فجأة ويجد الجار في بيته، يخيف الجار فيقفز إلى الخارج، ويتهم الزوجة بالزنى، ولا يهتم بما تقوم بتحضيره من كعك للاحتفال بالعيد، وإنما يتخذ ذلك ذريعة للإيقاع بها بتهمتي الزنا وقتل الجار..

تعيد القصة إلى القارئ العربي المدمن على قراءة القصص القصيرة، المضمونات الاجتماعية والعاطفية الأولى لدى محمود تيمور ونجيب محفوظ وعادل أبو شنب وسواهم، فتدخل إلى خفايا البيت الزوجي من جهةٍ، وإلى خفايا الجسد الأنثوي من جهةٍ ثانية، فقد وقفت القصة عند مسألة (العرض) الشرف وما يلحق بالأنثى وأسرتها من أذىً لا يمكن محوه إلاّ بالثأر، وإراقة الدم، فما إن تتمكن (عائدة) من الحصول على إخلاء سبيلٍ من السجن، حتى تجد الأهل والأقارب يترصدونها لغسل العار من دون أن يتحرّى أحدهم مدى صدق التهمة أو بطلانها.

إن طغيان الذكورة، وسيادة خطابها الاجتماعي في المجتمع البطريركي قد ساعد الزوج على الإمعان في سحق الزوجة، لإزاحتها عن طريقه، كي يخلو له الجو، ويتفرّغ إلى ملذاته، وقد أُشيع أنه "يعشق فتاة" حنطيةً ذات شعرٍ قصيرٍ مصبوغٍ بالأشقر، وعيناها ملونتان...".

تلتفت القصة التفاتةً فنيةً تخرج بها من رتابة الحدث العادي الذي تعرفه محاكمنا الشرعية إلى صميم عمل هذه المحاكم، وأسلوب تعاملها مع الأنثى المعذبة فتزيد من اضطهادها، ولتقدّم الدليل على استضعاف الأنثى بعد استضعافها من قِبل الزوج. الحاكم المطلق في مملكته الزوجية، ففي المحكمة وداخل السجن مورست عليها أقسى أنواع التحاليل والتجارب التي عرّضت جسدها وأعضاء أنوثتها للهواء، وعرّتها تعريةً كاملةً تحوّلت بسببها إلى (فأر تجارب) إذ أنها ما إن تنتهي من تجربة أو تحليل حتى تخضع لاختبار

وتحليل آخر، فعندما ثبتت براءتها من تهمة الزنى بالأسلوب العلمي اتجه بها الاتهام إلى جرم اللواطة، حيث تتحوّل الوسائل والأدوات والأصابع من الأمام إلى الخلف، وهذا ملمح هام من ملامح القفزة النوعية التي قفزتها القصة فوق حواجز الممنوعات التقليدية. وقد استطاع الكاتب الانتقال من داخلية الحرم الزوجي إلى حرم القضاء بسهولة ويسر حيث غدت الأمكنة محيطاً طبيعياً وواقعياً لمعاناة الأنثى، ينضاف إليها (فضاء) الشارع البطريركي، وهو على رحابته واتساعه يضيق بـ (طابور) الذكورة التي قدمت لتستقبل (النعجة) بسكاكينها الحادّة، غسلاً للعار. وفي ذلك دلالة إلى حالة الجمود الاجتماعي، والسكون الإداري، حيث لا يزال ذَكَر القرن التاسع عشر هو نفسه ذَكَر القرن الحادي والعشرين، وكأن الألفية الثالثة لم تدخل رحاب المجتمع العربي بعدُ.

محمد قرانيا

□□□